NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



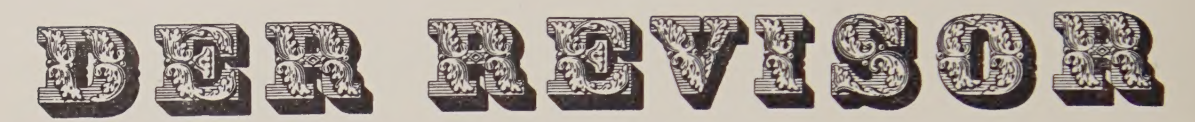
10

OKTOBER 1958

POSTVERLAGSORT (22b) MAINZ

Triumphaler Erfolg auf 25 Bühnen

WERNER EGK



KOMISCHE OPER IN FÜNF AKTEN NACH NICOLAI GOGOL

„Das witzigste Musiklustspiel seit dem ‚Rosenkavalier'"
K. H. Ruppel, „Süddeutsche Zeitung"

Das Ensemble der Stuttgarter Staatsoper gastierte unter der Leitung des Komponisten im September 1957 mit dem „Revisor" auf der Biennale in Venedig. Der außerordentliche Erfolg dieser Aufführung wiederholte sich in Paris, als das gleiche Ensemble im Rahmen des „Théatre des Nations" mit dem „Revisor" im Théâtre Sarah Bernard gastierte. In den Pressestimmen spiegelte sich die glänzende Aufnahme des Werkes:

Die Partitur ist vollkommen gelungen: Text und Musik sind aus einem Guß. Die Musik verleiht jeder komischen Wirkung Nachdruck, ohne ihr jemals die Leichtigkeit zu nehmen. Sie ist voll von glücklichen Erfindungen, und vom Sextett des ersten Bildes bis zum Finale sprüht das Werk von humorvollen Einfällen, deren Komik sich bis zum Schluß steigert. Die Kunst der Stimmführung in den Ensembles ist bemerkenswert, aber die Kunst seiner rhythmischen Erfindungen kommt dem Komponisten ebenso zustatten wie die seiner Instrumentation, ohne daß das Natürliche jemals forciert wird. Alles erscheint einfach trotz der sehr verschiedenartigen Mittel, und nichts macht den Eindruck, als ob es Mühe gekostet hätte. — Die Arbeit bildet eine vollendete Einheit.
René Dumesnil, Le Monde, Paris

Ein exzeptioneller Glücksfall, dessen Charakter und dessen Komponenten die Traditionen einer Kunstform vergessen lassen, die so alt ist wie die Welt. — Die Musik ist nicht durch irgendein System eingeengt, ihr Fluß wird nicht durch Lyrismen aufgehalten, sie geht ihren Weg vielmehr direkt, pointiert den Text mit kurzen Akzenten, lacht mit dem Zuschauer und schafft eine typisch slawische Atmosphäre durch Liedformen, die auf eine bewundernswerte Weise die russische Volksmusik nachzeichnen. Wo er kann und wenn er es beabsichtigt, entfernt Egk sich davon zugunsten eines modernen, ganz persönlichen Stils, aber ohne jemals zu übertreiben.
Clarendon, Le Figaro, Paris

Werner Egk hat sieghaft bewiesen, daß eine Partitur dem Fluß des rapidesten und komischsten Theaterdialogs folgen kann, ohne ihn schwerfällig zu machen oder ihn zu verlangsamen. Wenn die Musik sich entschließt, als amüsierter Zeuge der Handlung spielerisch mit ihr umzugehen, ohne ihr die traditionelle Rhetorik aufzwingen zu wollen, dann wird das Theater zu ihrem Schuldner.
In der Oper „Der Revisor" sind die Frühstücksszene, die Bestechungsszene, die beiden Szenen mit dem französischen Chanson, die Abschiedsszene und die der zerknirschten Selbstanklage Meisterwerke der musikalischen Komik.
Emile Vuillermoz, Paris-presse-l'intransigeant

Die Partitur spricht ganz Egks eigene Sprache. Sie weist eine Fülle von harmonischen Erfindungen auf, man kann nur bewundern, mit welchem Geist, welcher Intelligenz, welchem Sinn für Farbe, Fülle und Wirkung der Komponist die Instrumente seines Orchesters zu behandeln versteht.
Marcel Schneider, Combat, Paris

Die Feststellung, die sich einem von den ersten Takten an aufdrängt, ist, daß der Komponist zu hundert Prozent ein Mann des Theaters ist. Sein Textbuch, seine auf die wesentlichen Personen zurückgeführte Besetzung, die Unterordnung der Musik unter die Handlung, der mit staunenswertem Geschick durchgeführte Dialog, das fast gesprochene Rezitativ, das Arioso, die echte Opernarie, das alles bezeugt einen Sinn für die Erfordernisse des Theaters, der genau so entwickelt ist wie bei Menotti, nur eben in Verbindung mit einem höheren musikalischen Anspruch, denn die Partitur ist eine wahre Goldschmiedearbeit von seltenem Können und von seltener Erfindungskraft.
Marc Pincherle, Nouvelles Littéraires, Paris

Egk hat die ebenso buffoneske wie bittere Satire mit einer außergewöhnlichen Intelligenz ins Musikalische übersetzt: die verschiedenen Rezitative, welche die Arien und Ensembles miteinander verbinden — welche selbst von staunenswertem Geist und Schwung sind — zeugen von einer blendenden Phantasie und Originalität der Handschrift.
Jacques Freschotte, Réforme, Paris

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Heft 10 / 119. Jahrg. *Oktober 1958*

INHALT DES ZEHNTEN HEFTES

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,– DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. *Erscheinungsweise:* monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. – *Bezug:* durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. – Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. – *Anschrift* der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. – *Abdruck* der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,– DM, 1/1 Seite = 300,– DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. – *Zahlungen:* Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerz- und Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung. – *Bezugsbedingungen im Ausland:* **USA,** 1 Jahresabonnement = 12 Hefte $ 5.15 (einschl. Porto); **Großbritannien:** 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); **Österreich:** 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,– (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Orpheus und der babylonische Turm

Muß und kann man Gesangstexte übersetzen?

Auf den Festspielen in Aix-en-Provence hat man in diesem Jahr zum ersten Male Mozarts „Zauberflöte" gespielt. Man gab sie in deutscher Sprache und behielt auch die deutschen Dialoge, von einigen Kürzungen abgesehen, bei. Dies letztere ist darum von Bedeutung, weil man ehedem beabsichtigt hatte, die Dialoge durch einen französischen Prosatext zu ersetzen, der, von einem Sprecher gelesen, die Szenen hätte erklären und verbinden sollen. Man hat diese Idee aufgegeben und, ehe man um die dramatische Form hätte bangen müssen, lieber den Mangel an Publikumsresonanz auf Papagenos Komödianterien in Kauf genommen, der die Vorstellung natürlich nicht gerade befeuerte.

Das Beispiel zeigt die Aufgabe, an deren Problematik sich die Geister scheiden. Das Nächstliegende und Einfachste ist, jedes Werk in seiner Originalgestalt und Originalsprache zu spielen, wie es sich bei den großen Festspielen in aller Welt immer mehr durchsetzt, nicht zuletzt wohl auch nach dem Vorbild großer internationaler Opernhäuser, vor allem der New-Yorker Metropolitan Opera, die ja sogar entsprechende Abteilungen für deutsche, italienische und französische Opern unterhält. Vielleicht verläßt man sich dabei ein wenig zu sehr auf die Bildung und Vorbereitung des einzelnen Hörers, dessen Aufnahmevermögen und Aufmerksamkeit ja bereits von der Musik stark absorbiert werden. Mit doppelsprachigen Ausgaben der Textbücher wäre da wohl viel zu helfen.

Indessen, hört man nicht oft die Meinung vertreten, das Libretto spiele in der Oper ja nur die zweite Rolle, und folglich könne die ungefähre Kenntnis der dramatischen Zusammenhänge genügen? Diese Einstellung negiert weitgehend die Oper als Tat des Theaters. Fragen wir Mozart um Rat: „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein", so heißt es in dem berühmten Brief zur „Entführung aus dem Serail". Diese Bemerkung ist zunächst handwerklich auszulegen: Mozart fordert ein Libretto, dessen Abfassung die Anwendung bestimmter musikalischer Formen erlaubt. Aber es heißt weiter: „. . . um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet." Mozart verlangt also zugleich die klare dramatische Konzeption, innerhalb der er die Entwicklung der Charaktere rein musikalisch vornehmen kann. „Die Wörter aber" sollen „nur bloß für die Musik geschrieben" sein. So verstanden, könnte Mozart zur Übersetzung ermutigen. Singbare Worte lassen sich in einer anderen Sprache wohl finden, sofern nur die Musik und der „Plan des Stücks" unangetastet bleiben. Oder im Gegenteil: Macht Mozarts eminent deutliche Charakterzeichnung die Übersetzung überflüssig?

Doch der Probleme gibt es noch mehr. Denn das Verhältnis von Wort und Musik ist einem stetigen Wechsel unterworfen. Sehen wir in die Gegenwart: Brittens „The Turn of the Screw" war auch in der englischen Originalfassung dem deutschen Publikum verhältnismäßig leicht zugänglich, weil die Musik sich in erster Linie der atmosphärischen Assoziation bedient. Aber wie steht es beispielsweise bei Honeggers „Antigone", deren anspruchsvoller Text die unbedingte Verständlichkeit erheischt, deren musikalische Diktion dazu aber ganz auf den sprachlichen Duktus der französischen Übertragung Cocteaus zugeschnitten ist und eine Übersetzbarkeit in Frage stellt? Oder bei Janáček, der in den Tonfall der tschechischen Sprache hineinlauschte, so daß eine deutsche Fassung der „Jenufa" sprachlich beinahe ungenießbar ist? Und schließlich so differenzierte Übergänge von Wort zu Musik wie in Fortners „Bluthochzeit"; hängen sie nicht auch am spezifischen Sprachklang des Deutschen?

Ein besonderes Kapitel: das leichte Genre. Hier geht es gar nicht, ohne daß die Textpointen verstanden werden. Und hier geschah es auch, daß die Metropolitan Opera erstmals — 1950 — ihr Prinzip durchbrach: Rudolf Bing versprach sich von einer Aufführung der „Fledermaus" einen finanziellen Erfolg, und so kam es zu der englischen Übersetzung des Librettos durch Howard Dietz, die so akklamiert wurde, daß man danach eine englische „Bohème" riskierte. Daß das Ensemble der Met sich immer mehr auch aus gebürtigen Amerikanern rekrutiert, die bereitwillig englische Texte studieren, kommt erleichternd hinzu. Die Amerikaner sind damit zufrieden oder nehmen es auch nur hin. Man braucht sich darum kaum der Meinung Gian-Carlo Menottis anzuschließen, die englische Sprache eigne sich zur Vertonung gar besser als die italienische. Ich muß sogar hinzufügen, daß mich das „th" der amerikanischen Sänger in einer Gesangsphrase ungemein stört.

Bei all diesen Problemen kommt mir Blacher-Egks Versuch einer „Abstrakten Oper" in den Sinn, die die Umgangssprache durch Laut-Chiffren ersetzt, analog abstrakter Formen in der bildenden Kunst. Das wäre zugleich der Weg zu einer Art Esperanto-Oper, den mitzugehen selbst in unserer assoziationsfreudigen Gegenwart wohl nur wenige gewillt sind. Eins wäre gewiß: es enthöbe „Orpheus", der alle Menschen ansprechen und rühren will, der Schwierigkeiten, in die ihn die babylonische Sprachverwirrung gebracht hat.

Ernst Thomas

W. H. Auden

Eine neue englische Übersetzung der »Zauberflöte«

Vorrede zur Buchausgabe

Der amerikanische Dichter W. H. Auden, der mit Chester Kallman zusammen für Strawinsky das Libretto zu der Oper „The Rake's Progress" verfaßte, hat den Text der „Zauberflöte" neu ins Englische übersetzt (Verlag Faber & Faber, London). Die hier wiedergegebene und nur wenig gekürzte Vorrede übertrug Dr. Wolfgang von Einsiedel, der zu der Übersetzung Audens kritisch Stellung nimmt. Den Abdruck der beiden Beiträge danken wir den Herausgebern der Zeitschrift „Merkur" (Mai-Heft 1958, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart).

Wahrscheinlich gibt es keine Oper, die in stärkerem Maße nach einer Übersetzung verlangte als Mozarts „Zauberflöte" — nach einer Übersetzung, die gleichzeitig eine Deutung wäre.

Selbst die leidenschaftlichsten Opernfreunde, die sich ohne weiteres mit so absurden Bühnenvorgängen abfinden wie mit denen in Bellinis „Puritanern", pflegen den Text zur „Zauberflöte" nur schwer verdaulich zu finden, und das nicht ohne Berechtigung; auch wenn sie selbst sich nicht immer darüber im klaren sein mögen, was ihnen dabei zu schaffen macht. Solange ein Opernlibretto nur eben das ist, was sein Begriff besagt, erwarten wir auch von ihm nichts anderes, als daß es weder mit lyrischen Gestalten noch mit lyrischen Situationen kargt. Sollte es aber unabhängig von alledem, was der Komponist ihm abgewinnen mag, aus Gründen des Zufalls oder der Absicht Anspruch auf tiefere Bedeutung erheben, dann können auch etwaige Unklarheiten und Widersprüche durch die Musik nicht verschleiert werden — und sei die Musik von Mozart selbst.

Wenn ein Textdichter nicht sehr genau weiß, was er will — und Schikaneder und Gieseke wußten es zweifellos nicht —, so ist es für ihn gar nicht unbedenklich, sich an einen Märchenstoff zu wagen, denn einem solchen Stoff liegen fast immer bestimmte menschliche Erfahrungen allgemeingültig-tiefsinniger Art zugrunde, die man nicht ungestraft mißachten, verflachen darf. Und doch sind es vielleicht grade die inneren Ungereimtheiten, denen der Text zur „Zauberflöte" seinen geheimnisvoll schillernden Reiz verdankt — einen Reiz, der ihm möglicherweise niemals beschieden gewesen wäre, hätten die Textdichter sich an das gehalten, was offenbar ihre ursprüngliche Absicht war: ein einfaches Märchen zu erzählen, das von der Errettung eines jungen Mädchens aus der Gewalt eines bösen Zauberers handelt.

Wenn ihr Libretto zudem noch als besonders töricht anmutet, so darum, weil es bei einer angemessenen Behandlung seines Stoffes zu einem der größten Opernbücher hätte werden können, die jemals geschrieben wurden. Es ist darum nicht überraschend, daß es selbst in seiner vorliegenden Gestalt Goethe zu einer Fortsetzung inspirierte (die, wie man freilich gestehen muß, nicht übermäßig glücklich geraten ist).

Nur selten erweckt bei einer erfolgreichen Oper das Bühnengeschehen als solches stärkere Anteilnahme. Es läßt sich kaum verkennen, daß selbst Don Juan, eine Gestalt von tiefer außermusikalischer Bedeutung, im Grunde außerhalb auch des dramatischen Geschehens bleibt, da er sich weder wandeln kann noch will. Er kann, als Opernheld, stets siegreich und unverwundbar bleiben (Herzog im „Rigoletto") oder aber zu Fall gebracht werden (Don Giovanni). Aber er kann in der gleichen Oper nicht zugleich triumphieren und stürzen, da der Übergang von einem zum andern nicht sein eigenes Werk ist, sondern das des Himmels. Die Gestalten der „Zauberflöte" dagegen nehmen am Drama des Bühnengeschehens teil, haben selber eine „Geschichte": da das, wofür sie sich in einem bestimmten Augenblick entscheiden, auch das mitbedingt, was im nächsten Augenblick vor sich geht.

Will man aber herausfinden, was möglicherweise zur Verbesserung des Textes getan werden kann, so muß man sich zunächst bemühen, die Grundelemente der Handlung aufzuspüren. In ihr sind zwei Themen ineinander verflochten, beide von ungewöhnlichem Interesse. Das erste, bedeutsamere, ist die Geschichte vom Wandel in der Beziehung zwischen dionysischem und apollinischem Prinzip, zwischen Nacht und Tag, Trieb und Vernunft, Unbewußtem und Bewußtem, beides versinnbildlicht in männlicher und weiblicher Gestalt.

Was zunächst eine negative Beziehung war, eine solche der Gegnerschaft, nämlich der Kampf zwischen der Königin der Nacht und Sarastro, wird zuletzt von einer positiven Beziehung abgelöst, einer solchen der Freundschaft und der Versöhnung, nämlich der Vermählung Paminas und Taminos. (Wer Paminas Vater war, wird uns niemals berichtet; wir erfahren lediglich, daß er die wundertätige Flöte verfertigte.) Wenngleich das Bewußte, Vernunfthelle die Verantwortung für das Triebhafte übernehmen und infolgedessen auch der „überlegene" Teil des neuen Bundes sein muß, kann keines ohne das andere existieren. Was nun das Libretto klarzustellen unterläßt, ist der Umstand, daß die Königin der Nacht zwar besiegt werden muß, damit der Heraufkunft des neuen Zeitalters nichts mehr im Wege steht, daß aber ihre Niederlage Sarastros Aufgabe erst zur Vollendung verhilft: er muß die Krone nun an Tamino



„Die Zauberflöte" in der Inszenierung von Walter Felsenstein (Komische Oper, Berlin)

weiterreichen und wie Prospero — im „Sturm" — selbst im Nebel der Ferne entschwinden. Es mag teilweise auf das Freimaurertum der Textverfasser zurückzuführen sein, daß dieser Sachverhalt so unbestimmt bleibt. Um so überraschender will es scheinen, daß sie der Königin der Nacht eine so positive Rolle zugebilligt haben: sie rettet Tamino das Leben, sie zeigt ihm Paminas Bildnis und schenkt ihm sogar die Zauberflöte, ohne die er seinen Prüfungen niemals gewachsen wäre. Weiter vergönnen die Textdichter — ob dank eines glücklichen Zufalls oder ihres gesunden Bühneninstinkts, bleibe dahingestellt — den Sendboten der Götter, den drei Knaben, gleichermaßen im Reich der Königin wie in dem Sarastros Heimatrecht. Alles das ist freilich insofern verwunderlich, als es sich nicht recht mit den von ihnen vertretenen Lehren der Aufklärung verträgt, während sie andernfalls mühelos dem nächstliegenden Einwand hätten vorbeugen können, der immer wieder gegen ihr Buch erhoben wird: daß nämlich ohne jede Vorbereitung der Hörer am Ende des ersten Aktes seine Sympathien von der einen auf die andere Seite umzuschalten hat.

Ihr anderes Versagen bei der Behandlung dieses Themas erklärt sich wohl weniger aus Mangel an Verständnis als an Geschmack: da die beiden komischen Gegenprinzipien in männlicher und weiblicher Gestalt verkörpert sind, haben die Librettisten leider nicht der Versuchung widerstehen können, billige Komikerwitze über Frauen zu reißen.

Das zweite Thema ist pädagogischer Art: Wie entdeckt ein menschliches Wesen seine innere Berufung, und was hat eine solche Entdeckung zu bedeuten? Zu Beginn der Oper ist Tamino in der Wildnis umhergeirrt, ohne Richtung und ohne Ziel, lediglich vom vagen Gefühl des Ungenügens getrieben. Deshalb ist er auch, wie alle Jünglinge, von Mächten in der Tiefe seiner eigenen Natur bedroht, die er weder begreifen noch meistern kann (die Schlange). Von solcher Drohung befreit, erblickt er Paminas Bildnis und wird von Liebe zu ihr ergriffen, das heißt, er glaubt, seiner künftigen Bestimmung innegeworden zu sein; aber es hat sich erst noch herauszustellen, ob diese Überzeugung gerechtfertigt oder nur ein Wunschbild ist. Er hat vorerst noch nicht die entfernteste Vorstellung von dem, was es mit seiner Bestimmung auf sich hat.

Das aber ist es gerade, was Sarastro ihn zu lehren hat: daß nämlich jede Berufung Glaube, Geduld

und Mut erfordert. Und auf jede dieser Eigen=schaften muß er geprüft werden: er muß den trü=gerischen Zweifeln der drei Damen, dem Schmerz, Pamina durch sein Schweigen zur Verzweiflung zu treiben, und schließlich den Schrecknissen von Feuers= und Wassersnot standhalten.

Pamina, die ihrerseits die Welt des Gefühls reprä=sentiert, hat gleichfalls durch Leiden zu lernen, sich gegen die Zudringlichkeit des Monostatos, gegen Taminos unbegreifliches Schweigen, der Mutter Fluch und zuletzt, gemeinsam mit ihrem Liebsten, gegen die Drohung der Elemente zu be=haupten. Das Gefühl hat zu lernen, daß es auf der Welt noch andere Werte gibt als die seinen.

Im zweiten Akt der ursprünglichen Fassung geht das, was Pamina von seiten des Monostatos und der Königin der Nacht zu erdulden hat, dem vor=aus, was ihr durch Taminos Schweigen und Sich=abwenden zugemutet wird. Diese zeitliche Folge haben wir aus mehreren Gründen vertauscht. Es will uns nicht als natürlich erscheinen, daß Pamina gegen Ende des ersten Aktes Tamino in die Arme sinkt, bei ihrem nächsten Auftritt aber von seinem Vorhandensein nichts mehr zu wissen scheint. Weiter würde das Verhalten des Monostatos und ihrer Mutter eine sehr viel stärkere Versuchung zum Selbstmord für sie bedeuten, sähe sie sich ihm erst dann ausgesetzt, wenn sie sich von ihrem Liebsten verlassen wähnte. Vorher könnte sie sich immerhin mit dem Gedanken an seine Nähe trösten und notfalls Rat und Hilfe von ihm erbit=ten. Und endlich soll am Ende ihrem Auftritt mit dem Dolch eine überzeugendere und dramatisch wirksamere Wendung gegeben werden.

Im ursprünglichen Text händigt die Königin der Nacht ihr diesen Dolch aus, den Monostatos ihr dann entreißt, und erst nach einer langen Zwi=schenpause, in der das Mordinstrument unseren Blicken und Gedanken völlig entschwindet, taucht Pamina plötzlich wieder damit auf. Wie aber ist es in ihre Hand zurückgelangt?

Natürlich bedingt jede Änderung in der Reihen=folge der Szenen auch einen Wechsel in den ent=scheidenden Beziehungen zwischen den Gestalten. Wäre die Oper durchkomponiert, so wäre darum wahrscheinlich ein solcher Eingriff künstlerisch nicht zu rechtfertigen. Aber sie ist nicht durch=komponiert. Sollte es Ohren geben, denen wäh=rend der Spanne jeden Sprechdialogs die Erinne=rung an den letzten der ihm vorausgehenden Akkorde so gegenwärtig ist wie die Erwartung des ersten der ihm folgenden, so wären sie empfind=licher und weniger aufmerksam als die unseren.

Den menschlichen Gegenpol zu Tamino, dem Su=chenden, der erst die Erfüllung finden, „echt", er selbst werden muß, bildet Papageno, der unver=dorbene Naturbursche, für den Echtheit nichts anderes bedeutet, als der Tatsache Rechnung zu tragen, daß er bereits ist, was er ist. Mit Recht liegt seine Hütte in dem Reich der Königin der Nacht, nicht in dem Sarastros. Er geht erfolgreich aus seiner Prüfung hervor und wird dafür mit der Hand seines weiblichen Gegenstücks und Abbilds, Papagena, belohnt. Aber dieser Vorgang ist im Original so beiläufig behandelt, daß der Hörer nicht immer bemerkt, worin Papagenos Prüfung besteht. Auf die Frage, ob er bereit sei, sich wie sein Herr den Prüfungen durch Feuer und Wasser zu unterziehen, erwidert er: „Nein, das ist nichts für meinesgleichen." Als der Priester ihm bedeutet, daß er im Fall seiner Weigerung auch niemals Papagena gewinnen werde, erklärt er: „Ich bleibe ledig." Aber gerade in dieser letzten Antwort ent=hüllt sich seine innere Bescheidenheit, Selbst=bescheidung, für die er nun seinen Lohn emp=fängt.

Diese deutliche Kontrastierung des Helden, der kühn genug sein muß, um etwas aufs Spiel zu setzen, mit dem Helden, der bescheiden genug sein muß, um daheim zu bleiben, ist im Original etwas verwischt, vor allem wohl infolge der Schauspieler=eitelkeit Schikaneders, der solange wie möglich auf der Bühne stehen und sooft wie möglich Gelächter erregen wollte.

Beispielsweise ist es widersinnig und sogar etwas peinlich, wenn während der rührenden Szene mit der Arie „Ach ich fühl's" Papageno mit gegenwär=tig ist und nicht aufhört, den Hanswurst zu spie=len. Und weiter: Tamino darf Gelübde ablegen, weil sie für ihn etwas bedeuten, und für den Hörer haben sie insofern sogar eine gewisse dramatische Funktion, als er sich nun gespannt fragen mag, ob Tamino sie halten wird. Aber ein Naturbursche kann keine Gelübde ablegen, weil diese sich auf die Zukunft beziehen und er selbst in einer unauf=hörlichen Gegenwart lebt. Es ist darum auch nicht weiter interessant, Papageno Schweigen geloben zu hören, weil wir schon im voraus ganz sicher sind, daß er sein Gelübde nicht halten wird; ist ihm doch der bloße Begriff eines Gelübdes fremd.

Die einzige Prüfung, die er darum in unserer Fas=sung mit Tamino teilen darf, besteht darin, daß er von den drei Damen in dem Quintett: „Wie, wie, wie" — dem er ohnehin aus musikalischen Grün=den nicht fernbleiben darf — in Schrecken versetzt wird. Dadurch wird er in seinem Entschluß be=stärkt, Tamino nicht weiterzubegleiten, was ihm auch von höherer Seite erlassen wird. Beide ver=abschieden sich voneinander, und nun erst, nach seinem Abgang und kurz vor Paminas Auftritt, geschieht es, daß Tamino das Schweigegebot auf=erlegt wird.

Es ist geschichtlich bezeugt, daß Mozart Schika=neders Albereien in der Rolle des Papageno über=trieben und ärgerlich fand (in dem gesungenen Teil ist so gut wie kein Raum dafür), und doch gehören diese Albernheiten noch heute zur „Tra=dition". Es ist sogar denkbar, daß das Publikum, enttäuscht über den Mangel an klarer Handlungs=

führung, diesem einzig durchgehend „falschen" Ton um so williger Gehör geschenkt, und daß es durch sein Entzücken seinerseits dazu beigetragen hat, jene zweifelhafte Überlieferung lebendig zu erhalten.

Papageno muß „komisch", aber er darf kein Pos=senreißer sein. Ein „edler Wilder", erfreut er sich einer inneren Zufriedenheit und Selbstsicherheit, wie sie weder Tamino noch Sarastro zu teilen ver=mögen. Man könnte sogar sagen, er sei der unge=bildete Aristokrat, während sie nur die Vertreter der Bücherweisheit sind. Damit sieht sich nun freilich der Übersetzer vor ein stilistisches Pro=blem gestellt. Glücklicherweise hat sich die von Theokrit und Vergil gerade für solche Gestalten geschaffene Gattung der Schäferpoesie mit ihrem paradoxen Gegensatz von bescheidenen Motiven und anspruchsvoll=gehobener Ausdrucksweise seit dem 16. Jahrhundert in England stets der Beliebt=heit erfreut. In Deutschland gibt es nur wenig Vergleichbares, und selbst dieses Wenige ist nicht so sehr Eigengewächs wie Nachahmung fran=zösischer Muster.

Im Gegensatz zu Papageno, dem unverdorbenen Naturburschen, steht Monostatos, sein verderbter Zwillingsbruder. Ähnlich wie Papageno ist auch er keiner Prüfung gewachsen. Zum Unterschied von ihm jedoch ermangelt er der inneren Bescheiden=heit, die sich mit einem Mädchen wie Papagena begnügen würde. Nein, für ihn ist nur die Heldin, Pamina, gut genug. Er ist ganz offensichtlich eine Neuausgabe des Caliban.

Wir haben dem Bühnendialog Versgestalt ver=liehen, weil uns in einer *opera magica* nur der Vers das angemessene Medium für das gespro=chene Wort zu sein schien; weil nur im Vers jede Spur von *verismo* getilgt werden kann, die ko=mischen Stellen sich im Rahmen des Maßvollen halten lassen.

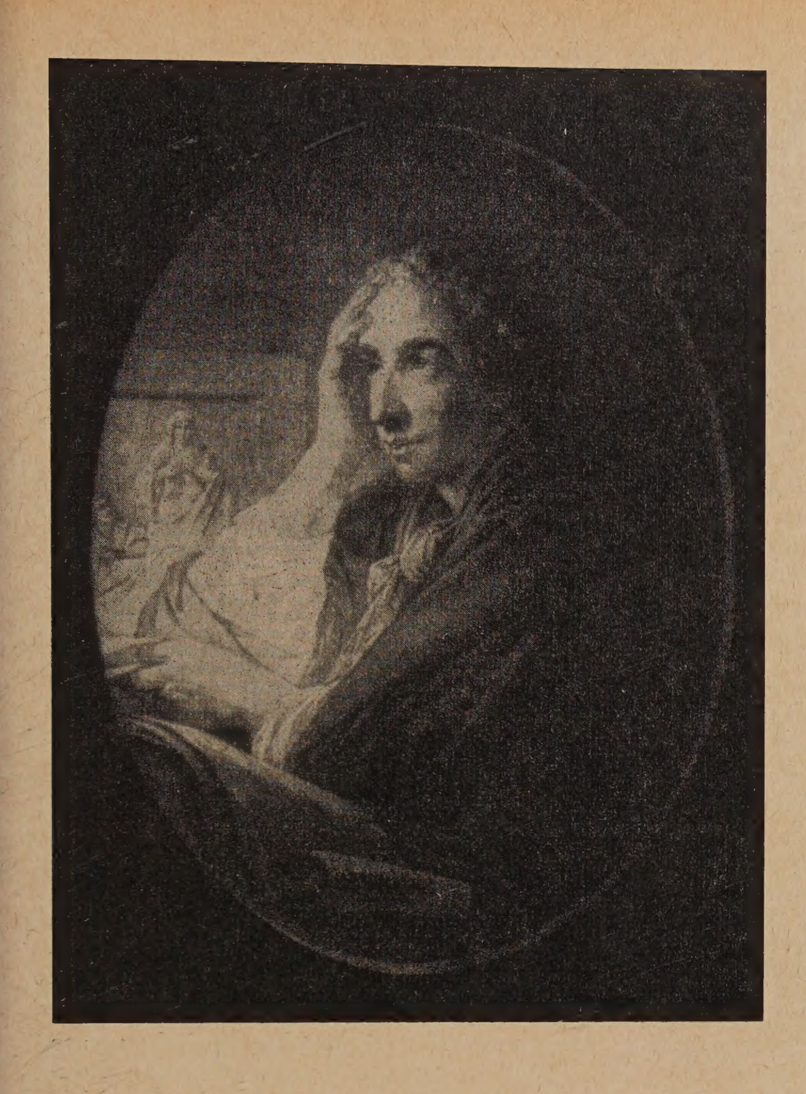
Selbst im günstigsten Falle ist Übersetzen ein fragwürdiges Unternehmen, und wir neigen mit anderen Leuten der Meinung zu, daß jede Oper in der Sprache des Originals aufgeführt werden solle. Wenn jedoch das Publikum sie unbedingt in seiner eigenen Sprache hören möchte, muß es auch die Konsequenzen mit in Kauf nehmen. Offenbar sind Fügung und Gewicht der vertonten Worte ein Bestandteil auch der Instrumentation, des Klangbilds, und jede Veränderung der Worte läuft auf eine Änderung im Charakter der Musik selbst hinaus. Und darum sollte es das wenn auch nie ganz erreichbare Ziel jedes Opernübersetzers sein, dem Hörer die Überzeugung zu vermitteln, daß die von ihm vernommenen Worte tatsächlich die vom Komponisten vertonten Worte sind: was allerdings auch bedeutet, daß gelegentlich eine allzu wörtliche Übersetzung des Originals einer Verfälschung gleichkommen mag.

WOLFGANG VON EINSIEDEL

Kritische Gedanken zu einem meisterlichen Experiment

Die neue Übersetzung eines klassischen Opern=librettos, gedanklich durchsichtiger, sprachlich ehr=geiziger, stilistisch ausgewogener als das Original: man begreift, daß W. H. Audens und Chester Kallmans englische Übertragung oder vielmehr Nachdichtung der „Zauberflöte" sich heute der Öffentlichkeit — und zu hoffen wäre, nicht nur der angelsächsischen Öffentlichkeit — in einem Buch=gewand präsentiert, wie kaum je zuvor sonst einer der gedruckten, für Tages= und Taschengebrauch bestimmten „Operntexte". Sie will — und muß — als literarische Leistung gewürdigt werden, auch wenn sie ihre Sinnfälligkeit, Sangbarkeit, drama=tische Wirksamkeit bereits erwiesen hat; zumin=dest bei einer festlichen Fernsehwiedergabe der „Zauberflöte", mit der die National Broadcasting Company of America der zweihundertsten Wie=derkehr von Mozarts Geburtstag gedachte. Wie=viel ist aber mit alledem schon über das ausgesagt, was zuletzt entscheidend ist — nämlich über ihr Verhältnis zu Mozarts Musik?

Die Leitgedanken seiner Arbeit hat Auden in dem hier wiedergegebenen Vorwort entwickelt. Schon daraus wird ersichtlich, daß die neue Übertragung nicht nur aus einer anderen sprachlichen und lite=rarischen — und also geistigen — Tradition hervor=gewachsen ist als das Original, sondern vor allem aus einer anderen Bewußtseinslage. Sie ist nicht mehr naiv. Sie schielt dafür aber auch nicht mehr mit einem schlauen Auge aufs Publikum. Sie sucht vielmehr die Bildungselemente mit „ins Spiel" zu bringen, um die anderthalb Jahrhunderte der Mythenforschung (oder =spekulation) unser Wis=sen bereichert haben. Sie legt aus und sie legt unter. Sie gewinnt einem märchenhaften Stoff eine sehr bestimmte, eine historische oder vielmehr metahistorische Deutung ab: sofern sie den „ewigen" Konflikt zwischen hellen und dunklen



Hofrat Ignaz von Born
(1741–1791), einflußreicher Beamter, Mineralog, freimaurerischer Freund Mozarts und Urbild des Sarastro der „Zauberflöte".

Daseinsmächten zugleich als zeitlich-dialektischen Vorgang der Auseinandersetzung und Versöhnung zweier gegensätzlicher, im Zeichen männlicher und weiblicher Wesensart stehender Weltalter begreift. Damit weitet und klärt sich nun der geistige Horizont des Werkes — aber gleichzeitig wird, wie ähnlich schon in der 1920 erschienenen, merkwürdigerweise in Deutschland unbekannt gebliebenen Romanallegorie des Engländers G. L. Dickinsons, „The Magic Flute", der Phantasie des Betrachters der Spielraum ein wenig verkürzt. Denn, wie Auden selbst zu verstehen gibt, war es paradoxerweise gerade die innere Vieldeutigkeit, ja, Widersprüchlichkeit oder sogar Ungereimtheit des alten Librettos, die die Phantasie immer wieder von neuem in Schwingung versetzte, in Schwingung erhielt. Auf der anderen Seite gibt Auden von den gedanklichen Elementen dieses Librettos das einer spezifischen, nämlich freimaurerischen Gesinnung preis, der gerade die Musik so wesentliche Antriebe zu verdanken hatte. Darum wird bei ihm auch der übermenschlich weise Sarastro Mozarts zu einem zunächst nur wissenden, zweifelnden, zwiespältigen Priesterkönig, der auf geradezu westliche Weise unter der Notwendigkeit leidet, das gewalttätige Reich der Nacht mit dessen eigenen, von ihm selbst verachteten und ursprünglich verworfenen Waffen bekämpfen zu müssen, und der erst am Ende zur bitteren Weisheit des Verzichtens findet. Er dankt freiwillig ab — zugunsten seines jugendlichen, in Prüfungen gestählten und bewährten Nachfolgers Tamino.

Nimmt die Gestalt des Sarastro bei Auden unabhängig von oder gar im Widerspruch zu ihrer musikalischen Ausprägung gleichsam mehr persönliche, bewegliche, sogar moderne Züge an, ohne eine gewisse Ähnlichkeit mit ihrem Urbild zu verleugnen, so wird die Gestalt des Papageno dem ihren noch sehr viel ferner gerückt. Wie man gesehen haben wird, gilt Papageno Auden nicht nur als der heitere Gegenspieler des ernsthaften Tamino, sondern auch als Gegenbild des animalischen Monostatos, des verderbten Wilden, sofern er selbst den unschuldigen, den „edlen" Wilden verkörpert. Und wenn er, le style c'est l'homme, aus der Welt der Wiener Vorstadtposse in die der

englischen Schäferpoesie verpflanzt wird, so wech=selt er mit dem Kostüm auch seinen Charakter: er wird aus einer vorwiegend komischen zu einer vorwiegend treuherzigen Figur. Er wird zum „rei=nen" Naturburschen, dem Inbegriff alles Mensch=lich=Ursprünglichen oder gar Ursprünglich=Mensch=lichen — womit ihm nun ein bißchen viel der Ehre angetan wird. Würde beispielsweise ein echter Naturbursche, wie es der Mozartsche Papageno tut, von sich selbst bemerken: „Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis und Trank begnügt"? Und wenn Auden gar sein furchtsam=entschlossenes, dem Gedanken an ein allzu „kost=spieliges" Eheglück abschwörendes „Ich bleibe ledig!" als Ausdruck demütiger Bescheidenheit, Selbstbescheidung interpretiert, so heißt das, einen unverbindlichen Bühnengag unter dem Schwer=gewicht des Gedankens — eines Gedankens übri=gens Eliotischer Herkunft — auf den Brettern platt=drücken. Nein, der Audensche Papageno hat mit dem Mozartschen nur wenig und mit einem echten Naturburschen so viel zu schaffen, wie der Schäfer aufgeklärter Kunstpoesie mit dem echten Hirten. War bei der neuen Konzeption des Sarastro die Psychologie der Moral ins Gehege gekommen, so bei der des Papageno umgekehrt die Moral der Psychologie. Wenn Auden also nachträglich mit seiner „Verklärung" des Papageno die Partei Mo=zarts gegen Schikaneder zu nehmen scheint, so fragt sich doch, ob damit die Handlung als Ganzes wirklich so viel an stilistischer Einheitlichkeit ge=winnt, wie sie an dramatischer Farbigkeit einbüßt.

Alle bisher erwähnten Veränderungen werden lediglich durch gewisse vorsichtige Umformungen des gesungenen, gewisse diskrete Abstriche vom oder Zusätze zum gesprochenen Textwort bewirkt, und sie machen auch nur etwa acht kaum spürbare Retuschen am Klangbild erforderlich. Audens radikalster Eingriff in das alte Libretto ist, wie er selbst bemerkt, dramaturgischer Art: eine Um=stellung der Pamina betreffenden Szenen im zwei=ten Akt. Dieser Eingriff ist von der amerikanischen Kritik vielfach beanstandet worden — nicht zuletzt darum, weil er auch Mozarts Musik in Mitleiden=schaft zieht. Auden hat ihn ausführlich begründet. Aber wenn man seine psychologische Rechtferti=gung auch nicht ganz zu teilen vermag — das Gefühl der Zurückweisung durch den Geliebten sollte für Pamina doch wohl die letzte und bitterste, nicht aber die erste ihrer Heimsuchungen sein —, so ist gleichwohl eine bemerkenswerte dramatische Verdichtung und Steigerung der Pamina=Handlung erzielt, und musikalisch rückt nun Paminas große Arie „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden" tat=sächlich in den Mittelpunkt des zweiten Aktes, während Sarastros „In diesen heil'gen Hallen" gleichsam die äußere Handlung beschließt und krönt. Im ganzen ist jedenfalls auch vom Musi=kalischen her dieser Eingriff zu rechtfertigen. (Daß im Rahmen der neuen Szenenfolge Papageno durch den Zauber seines Glockenspiels die verzweifelte Pamina in Schlummer versenkt, aus dem sie später erst durch die brutale Zudringlichkeit des Mono=statos gerissen wird, will uns als besonders glück=licher Einfall erscheinen.)

Was nun aber die Diktion der neuen Übertragung betrifft, so hält sie sich im wesentlichen an Wortlaut und Tonfall des Originals — was bei dem Über=gewicht kurzsilbiger Worte im Englischen vor allem in rhythmischer Hinsicht bemerkenswert ist. (Auden hat in den Anmerkungen zu seiner Über=setzung selbst auf ihren „Staccato"=Charakter hin=gewiesen.) Als Ganzes ist die englische Nachdich=tung sprachlich sogar reiner und reicher als das Original — nicht zuletzt darum, weil in ihr auch der Sprechdialog Versgestalt trägt. Nur bekundet sie in ihrem stilistischen Ehrgeiz eine gewisse Nei=gung zum Stilisieren, wie sie dem Text eines Ora=toriums besser zu Gesicht stünde als dem einer Oper, im besonderen einer vom Wesen her drama=tischen Oper: sie erhöht — oder entfärbt — das Gegenständlich=Bestimmte zum Allgemein=Ab=strakten, das Empfundene zum Reflektierten, das Augenblicksbedingte zum Zeitlosen. Paminas er=wähnte Arie beispielsweise hat einen leidenschaft=lich persönlichen Klang: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, ewig hin der Liebe Glück." In Audens „Hearts may break though grief be silent, true hearts make their love their lives . . ." hat sich dagegen ihre Verzweiflung bereits zu fast un=persönlicher Betrachtung abgeklärt, und es ist kaum mehr einzusehen, wie eine derart „objek=tive" Pamina noch der Versuchung zum Selbst=mord zugänglich bleiben sollte. Im Rahmen von Audens Konzeption ist solche Stilisierung natür=lich nur folgerichtig: wenn auch wohl allzu folge=richtig für den Charakter der Gestalten und der Musik, soweit es dieser um die Wiedergabe „pro=faner" Gefühle zu tun ist.

Auch in der Lautfärbung der Vokale weicht Auden bisweilen stärker vom Original ab, als es musi=kalisch wünschenswert wäre, am auffälligsten wohl im Auftrittslied des Papageno, das nicht übersetzt, sondern umgeschrieben ist. Hier wird das volks=tümlich=heitere „Der Vogelfänger bin ich ja" — mit dem Ton auf einem runden, vollen O — zu einer etwas klangarmen, dafür aber um so konsonanten=reicheren Aufzählung von Vogelnamen: „The lark, the ruddock and the willow=wren". Man mag sich des weiteren fragen, ob die gedanklichen Subtili=täten des neuen Textes dem Hörer ohne vorherige Kenntnis des Buches eingehen werden. Auch sonst sind gewisse Nuancen allzu „literarisch" geraten. „Ein holder Jüngling, sanft und schön", singt die erste Dame. „So schön, wie ich noch nie gesehn", die zweite. Und die dritte: „Ja, ja, gewiß zum Malen schön" — wobei das „zum Malen" im Deut=schen nicht mehr ist als ein Klischee, während es bei Auden zu einer fast neckischen Pointe wird:

„So fair a form . . . to paint, I mean." Die dritte Dame ist offenbar Puritanerin.

So strittig aber manche Einzelheiten der neuen Übertragung sein mögen: in ihrer Bedeutung wird diese dadurch kaum geschmälert. In mancher Hinsicht ist sie sogar ein Glücksfall. Denn ihre Urheber — beide übrigens die Verfasser des Librettos zu Strawinskys „Rake's Progress" — sind in jenem geheimnisvollen Zwischenreich zwischen den Sprachen offenbar nicht weniger heimisch als in dem zwischen Wort und Klang.

Und wenn die Übersetzung ihre äußere Entstehung auch einem „Auftrag" verdanken mochte: sie ist zu einem Kunstwerk eigener Ordnung gereift. Sie kann gelesen, bedacht, notfalls sogar befehdet werden, nicht aber, wie die meisten Operntexte, mit der Linken abgetan, nur eben mit „in Kauf genommen" werden. Und selbst dort, wo sie sich gelegentlich dem Wesen der Musik Mozarts zu entfremden scheint, bleibt sie künstlerisch ihrem Rang doch näher als das Original. Und sollte es nicht denkbar sein, daß manche ihrer Winke und Wendungen auch einer Wiedergabe der „Zauberflöte" in ihrer angestammten Sprache zugutekommen?

Otto Riemer

Das schöpferische Spiel

Zur Paradoxie des Kanons

Das Entstehen und Vergehen der sog. musikalischen Formen ist für uns noch immer mit viel Rätseln oder doch Schleiern umgeben. Alle scheinbare Klarheit, die sich die schulübliche „Formenlehre" gibt, reicht doch immer nur zur Definition und Feststellung von Merkmalen, so daß es auch bei nur geringfügigen Erschütterungen dieser Merkmale sofort zu Begriffsverwirrung und Zweifeln kommt; berühmteste Beispiele dafür sind etwa der Schlußsatz der Vierten von Brahms mit seinem Schwanken zwischen Chaconne und Durchführungssatz oder gar das Finale der Neunten, dem mit jenen Merkmalen, die von Oratorium oder Kantate herübergereicht werden, überhaupt nicht mehr beizukommen ist.

Dieser Schwebezustand in unseren musikalischen Formvorstellungen (den Friedrich Blume in MGG eingehend dargestellt hat) scheint im wesentlichen durch die nur analytische Methode unserer Formbetrachtung verschuldet zu sein; Besetzung, Periodisierung, Wiederholung und Abwandlung der musikalischen Gedanken oder die Koppelung verschiedener Abläufe in einem Musikwerk bestimmen für uns die Form. Aber schon die im allgemeinen klare Aufgliederung in vokale und instrumentale Formen hätte uns Anreiz geben müssen, tiefer in das Geheimnis der Formen einzudringen; es gibt ja z. B. keine Sonaten für Männerchor oder keine Kantaten für Streichquartett. Form ist also nicht nur an die Bestandteile gebunden, die die Analyse liefert, sondern auch durch die Ausführungsmöglichkeit eines Musikwerkes bestimmt, d. h. aber durch jenen Rahmen, der stark von der soziologischen Struktur, wenn auch im weitesten Sinne des Wortes, gegeben ist. So verdankt zwar die sog. Kunstmusik den Formen der Volkskunst in Lied und Tanz seit Jahrhunderten bis heute wertvolle Anregungen, auch in ihrer Formenwelt, wobei man nur an die Tänze des Barocks, an Bruckners Ländlertypen oder Bartóks Bauerntänze zu denken braucht, aber das Umgekehrte ist doch nicht der Fall und kann wohl auch nicht der Fall sein; die durch geistige Schöpferkraft entwickelten Formen der Musik reichen nicht in das andere Lager hinüber; es ist das Verhältnis von Fläche und Raum, das sich hier spiegelt.

Es ist nun auffallend, daß die gängigen Formen sich relativ leicht in diese beiden Gattungen der flächig-additiven und der konstruktiv-multiplikativen Gebilde einfügen. Alle Tanzformen, die schon aus dem Prinzip der gezählten Tanzschritte „addieren", die Liedform, die man, so gesehen, auch als Torso, als Anfangslied einer Rondoform verstehen kann (a b a . . .), aber selbst die Variation, die ja schon dem „gearbeiteten" Durchführungsbegriff sehr nahesteht, aber im Grunde doch nur von melodischer oder rhythmischer Verkräuselung lebt (nebst der klassisch obligaten Variante im Tonartgeschlecht): sie alle suchen wie die zunächst ja auch nur addierende „Suite" jene bewußte Flächigkeit des Hörens und des Musizierens, die gern in der Ebene geht, ohne sich anzustrengen; das Rondo als Schlußsatz so vieler Sonaten und Konzerte bekommt ja von hier aus seinen psychologischen und vielleicht gar soziologischen Sinn, dem dann — um schnell wieder einen Blick auf die andere Seite zu tun — am Ende einer flächigen Variationenkette die *Fuge* in klassischen Werken dieser Form mit der genau konträren, aber aus dem

gleichen Bedürfnis gespeisten psychologischen Folge entspricht.

Damit scheint in die Wertung und Ordnung der formalen Gebilde ein neues Moment hineingetragen zu sein; das Wechselspiel der beiden Seiten bestimmt, ähnlich wie etwa der Begriff der Mode, der auch *zugleich* psychologisch und soziologisch gebunden ist, auch das Werden und den Verfall der Formen stärker, als wir gemeinhin annehmen. Welche Rolle aber spielt nun in diesem Wechselspiel der Kanon? Wir lassen hier einmal die Frage beiseite, ob er überhaupt eine Form darstellt oder nur eine Satztechnik ist; sicher haben diejenigen weithin recht, die ihn nur unter dem zweiten Gesichtspunkt sehen wollen. Aber solange wir, übrigens in Übereinstimmung mit allen früheren Jahrhunderten, ihn *auch* autonom verstehen und eine Kanon-Sammlung z. B. ebenso gelten lassen wie eine Sammlung von Tänzen und Liedern, so lange muß er, da es ja Musik ohne Form nicht gibt, aber auch in solchen Sammlungen z. B. keine andere Form vorhanden ist, der gegenüber er sich als Satztechnik ausweisen würde, zum mindestens auch Form vertreten können. Da ist es nun höchst erstaunlich, daß er allein sich nicht nur dem eben skizzierten Polaritätsschema völlig entzieht, sondern obendrein auch noch die Merkmale der *beiden* Seiten so vollkommen annehmen kann, daß man ihn scheinbar ganz nach Belieben auf die eine oder die andere Seite setzen kann. Denn einmal ist er gelehrtes Bauwerk, das mit der radikalen Unterstellung unter ein Gesetz durch die Offenbarung eben dieses Gesetzes dem Hörer immer wieder Achtung einflößt, ganz besonders in den verschlüsselten Formen des Rätselkanons; die reine Geistigkeit, die den Kanon abseits alles Sensualistischen kennzeichnet, kann sich gar zur Mysteriosität und zum Mysterium selbst steigern, eine Auffassung, die uns ja in der Deutung des Kanons als Symbol seit langem vertraut ist. Auf der anderen Seite aber ist der Kanon wie kaum ein anderes Gebilde so sehr Merkmal gerade des geselligen Musizierens, des divertirsi in der Musik geworden, daß alle Jahrhunderte ihn teils pädagogisch, teils rein unterhaltsam eifrigst gepflegt haben. Ein leidlich geschulter Tonsetzer — wobei wir das Wort Komponist hier absichtlich umgehen — schüttelt den Kanon gleichsam aus dem Ärmel, wie es vor einigen Jahren z. B. bei einer geselligen Großveranstaltung des Arbeitskreises für Hausmusik geschah, auf der man vier namhafte Komponisten eben zu diesem Zweck in öffentlicher Klausur auf das Podium setzte. Dort also absolute Geistigkeit, „reine Vernunft", Mysterium, das in die Tiefe dringt — hier aber frohe, leicht geschaffene und (bei Mozart z. B.) u. U. sogar leicht geschürzte flächige Unterhaltungsmusik, beides in dem gleichen Phänomen vereinigt.


Der Dirigent Volker Wangenheim



Wie kann man diese Paradoxie erklären?

Natürlich reicht die Textfrage, die sich zunächst als naheliegende Lösung anbietet, nicht aus; ein Kanon einer Messe Okeghems oder Bachs gehört auf die eine, ein Kanon Mozarts oder Vitalis z. B. auf die andere Seite, obwohl beide durch die Singbarkeit verbunden sind. Zudem gibt es ungezählte Kanons auf Sentenzen, ernste oder heitere Sprüche oder Bibelworte, und es gibt schließlich auch instrumentale Kanons wie etwa jenes berühmte Stück von Pachelbel, das wieder der Unterhaltungsmusik zugehört, ohne von einem Text dazu beordert zu sein. Vom Text her ist also für die Lösung der Paradoxie so gut wie nichts zu gewinnen. Möglicherweise aber kommen wir ihr wesentlich näher, wenn wir einmal das ja auch sonst gebräuchliche Wort von der „Spielregel" als Vergleich herbeiholen. Denn das Wort Kanon ist ja seiner Herkunft nach nahezu identisch mit der Regel; hier aber im musikalischen Kanon hat sie sich zu einem — man verzeihe die Tautologie, zur Kennzeichnung der Situation — absoluten Absolutismus selbst erhöht. Dieser uneingeschränkte Totalitätsanspruch einer Regel aber bedeutet zugleich Erstarrung oder vielleicht gar Ertötung des Schöpferischen, und der schöpferisch strebende Mensch beginnt deswegen, mit dieser Regel zu — spielen, eine „Spielregel"

aus ihr zu machen; nichts anderes sind ja eigentlich die berühmten Kanon-Kunststücke als ein Versuch, der hundertprozentigen, aber damit auch letzten Endes ungeistigen Regel neue schöpferische Kräfte aus dem Reich der Freiheit beizugeben: per augmentationem, als Krebs, als Spiegel usw. Soweit man also das Gesetz stärker betont und damit die Ohnmacht des Menschen, ihm zu widersprechen, bildet der Kanon Brücke zum Numinosen und all den Konsequenzen, die als Mysterium oder Symbolik daraus gezogen sind. Soweit aber das freischöpferische Spiel stärker betont wird, rückt die Welt des divertirsi näher, zumal wir ja selbst eine Rätselaufgabe auch sonst noch als Unterhaltung empfinden, also auch hier selbst im Rätselkanon diesen Sinn nicht verleugnen.

Und doch fehlt dieser Seite der Unterhaltsamkeit noch ein wichtiges Moment: das Herauswachsen aller Stimmen aus einer einzigen Melodie. Wir wissen alle, daß sie sich, da sie zugleich Ober-, Mittel- und Unterstimme sein muß, meist bestimmten harmonischen und rhythmischen Gesetzen unterwirft, aber es gibt doch auch sehr reife Kanonmelodien, die selbst diese Bindung fast abgeschüttelt haben, fast nur Cantus und Melos sind, und denen man es zunächst gar nicht ansehen würde, daß sie ad hoc erfunden sind. Diese also im Grunde einstimmige Struktur des Kanons ist es zugleich, die ihn damit stark *in die Nähe des Volkslieds und seiner Singpraxis* bringt, was dann wieder die leichte Erlernbarkeit des Kanons erklären würde, die durch die schnelle Wiederholung ad infinitum noch unterstrichen wird. Hier wird ja nicht, wie z. B. im Kanon als Symbol, die strenge Gefolgschaft der Stimmen — also die Abhängigkeit aller anderen Stimmen von einer — als wichtig angesehen, sondern gerade das pseudo-polyphone Nebeneinander, die konstruierte Farbigkeit der Harmonien, die sich doch zwangsläufig von selbst ergeben muß, aber nach außen den Schein des Kunstvollen erweckt. Aus dem gewissenhaftesten, weil regelstrengsten Gefolgsmann unter den musikalischen Formen ist damit auch ein Schelm, ein Eulenspiegel geworden, der mehr zu sein vorgibt, als er ist. Könnte diese Deutung aber nicht vielleicht die schönste, weisheitsvollste und echt philosophische Lösung jener Paradoxie geben, eine Lösung, die verwandt wäre jenem offenbar tiefen Bedürfnis, das das Satyrspiel der Tragödie und den Narren am Hofe geboren hat? Der Kanon wird ja auch dann noch nicht aufhören, uns ein liebenswürdiges, immer neu begehrtes Rätsel zu sein . . .

KARL H. WÖRNER

Wandel des Optischen

Acht Jahrzehnte Bayreuther Bühnenbild

„Auf dem Gipfel eines Felsenberges. Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felsenhöhle, die einen natürlichen Saal bildet; darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange, der — wie anzunehmen ist — nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt."

Soweit Richard Wagner selbst, seine Regieanmerkung, die er dem dritten Akt der „Walküre" vorausgeschickt hat, und zu ergänzen wäre lediglich, daß er rechts und links stets vom Darsteller aus gesehen und verstanden haben will.

Die erste Bayreuther Inszenierung der „Walküre" von 1876, die erste Aufführung, die Wagner selbst überwachte, nachdem er an der Uraufführung 1870 in München nicht teilgenommen hatte, wurde von *J. Hoffmann* (Wien) ausgestattet. Die linke Seite der Bühne — vom Zuschauer aus gesehen — bedeckt ein dichter und schwerer Tannenwald. Er reicht bis zur Hälfte, greift mit seinen Ästen bis ganz zur rechten Seite hinüber, die durch eine Felsenwand geschlossen ist. So bleibt zwischen dem gewaltigen Tannenmassiv und der Felsenfront nur ein verhältnismäßig schmaler Durchblick auf die Felsenspitze, deren Höhe in Treppen ansteigend im Hintergrund erreicht wird. Das ganze Bild wirkt fast beengend, wenn wir an Wagners Anweisung denken („Auf dem Gipfel eines Felsenberges"), es hat indessen andererseits Wärme, fast Intimität durch den schützenden Wald. Es ist noch im Idyllischen der romantischen Malerei befangen.

20 Jahre später, 1896, die Bildlösung durch *Brückner:* der Tannenwald, rückwärts angedeutet, konzentriert sich vorn auf einen gewaltigen Baum, der das linke Drittel der Bühne beherrscht und nach rechts ausladet; die beiden anderen Drittel sind ein wildes Felsengewirr von Dolomitencharakter, das einem weiten Blick auf den Himmel Raum gibt. Eine völlig neue, gegenüber 1876 gänzlich veränderte Konzeption, fraglos weit mehr im Sinne der Wagnerschen Vorschrift (und der Musik) durch den Hochgebirgscharakter der Landschaft, ihre nun erst gewonnene Größe, durch die der



Bayreuth 1876

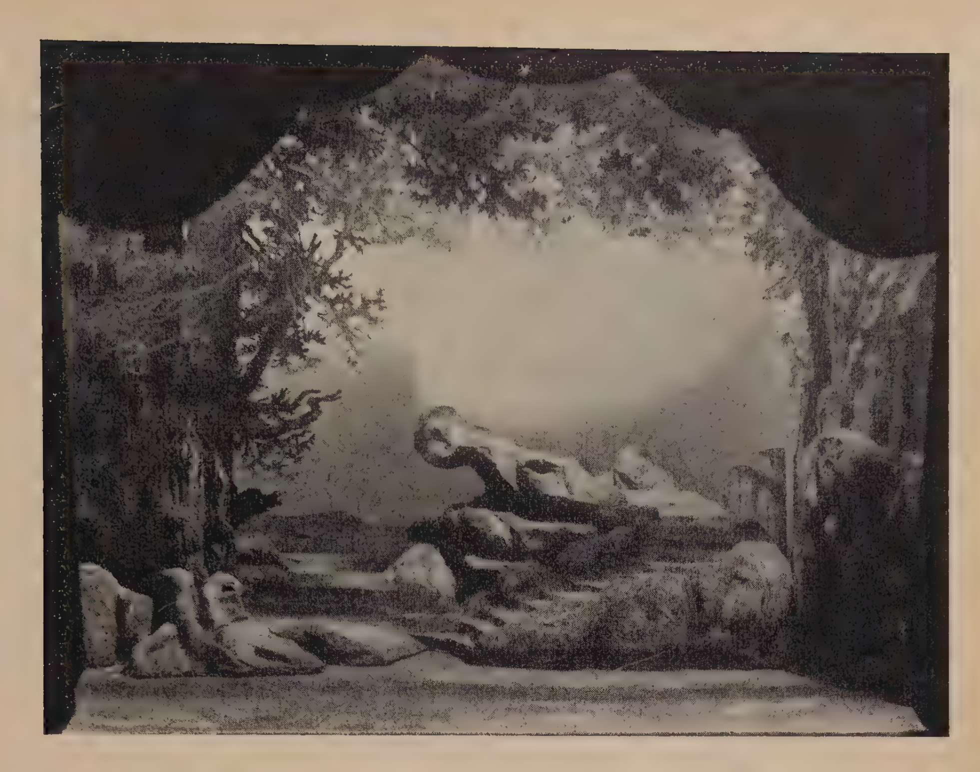
Mensch (Gott und Mensch!) jetzt in ein neues Größenverhältnis gebracht wird.

Der Entwurf von Brückner bleibt in seiner Grundidee maßgebend bis in die dreißiger Jahre, bis hin zu Preetorius. *Friedrich Kranich d. Ä.* (1906) ändert den Charakter der Felsenlandschaft. Das wilde Felsengewirr wird vereinfacht, aus der Dolomitenlandschaft wird ein Gebirgsstock, der ein Urgebirge aus Gneis und Granit suggeriert. Nun erst dominiert im Bild die „Felsenspitze", die sich als gewaltige Nase aus Stein in das Bild hineinschiebt, einen weiten beherrschenden Ausblick garantiert und der Führung der Walküren durch den Regisseur gänzlich neue Bewegungs- und damit Bildmöglichkeiten bietet.

1925: Noch einen Schritt weiter geht *Friedrich Kranich d. J.* Er überhöht den Felsausblick, umschließt das ganze Bild ausschließlich durch den



Bayreuth 1896



Bayreuth 1906

Rundhorizont, so daß der Blick ganz frei wird. War 1876 die Idee des Bühnenbildes „Wald und Fels", so ist sie jetzt „Fels und Himmel".

Emil Preetorius hat 1937 eine großartig vereinfachte Granitlandschaft erstellt. Zentrum ist die „Felsenspitze", die Wächte, die, von rechts in das Bild hineinragend, zwei Drittel der Bühne beherrscht. In dreifachem Anstieg, in einem Zickzackweg, wird sie erklommen, nur ein schmaler Durchblick in die Weite bleibt frei. Im Vordergrund links eine Tanne, überwuchert, schwer behangen von Moos: in der urtümlichen Landschaft ein Bild des Friedens und der Geborgenheit.

1955: *Wieland Wagner* verzichtet endgültig auf alles Gegenständliche. Völlig frei ist der Blick auf die Unendlichkeit des Himmels. Eine ganz neue Freiheit ist gewonnen. Der Mensch steht im All, und eine bis dahin unbekannte Lichtregie wird



Bayreuth 1925



Bayreuth 1937

zum symbolischen Mittler zwischen Natur und Menschenschicksal, dem Schicksal der Götterwelt.

*

Die Ausstellung „Das Werk Richard Wagners im Bühnenbild der Gegenwart" unter der Leitung von Dr. Joachim Bergfeld wird in der Richard=Wagner=Gedenkstätte in Bayreuth gezeigt. Sie ist ein Teil des historischen Richard=Wagner=Museums und seine organische Ergänzung, denn sie erweitert den Blick vom Historischen her bis in die unmittelbare Gegenwart. Und sie zeigt, daß es neben Bayreuth, angeregt von Wieland Wagner und ebenso ganz unabhängig von ihm, neue, andere Lösungen gegeben hat und gibt.

Da sind die Entwürfe von *Adolphe Appia* (1862 bis 1928) für den „Ring" 1892 und 1897, die heute das größte Erstaunen hervorrufen, weil sie, der Zeit weit vorauseilend, von einer unmittelbaren Aktualität sind. Der Entwurf zum dritten Akt der „Walküre", eine stark impressionistische, kolo=rierte Zeichnung, läßt mehr ahnen als sicher er=kennen: andeutend den Felsenanstieg links, der sich nach rechts hin senkt und hier den Blick in die Weite freigibt.

Am nächsten dem Entwurf Appia's verwandt ist eine Arbeit von *Maria Letizia Amadei* aus der Klasse für Bühnenbildgestaltung an der Accademia di belle Arti di Brera in Mailand. Sie läßt das Gegenständliche völlig hinter sich, und, einem abstrakten Gemälde vergleichbar, gibt sie nur Farbe und Bewegung. Ohne Rot, aber rhythmisch an ununterbrochen nach oben drängende Feuer=strahlen erinnernd, heben sich in der Bildkompo=sition auf dunkelbraunem Grundton weiße, grüne und blaue Kontraste heraus.

Sind hier, wie bei Appia, rein malerische Impres=sionen als Bildwirkung beabsichtigt, so geht *Heinz Pfeiffenberger* (Staatsoper Berlin, 1957) von der plastischen Raumbeherrschung aus. Bildzentrum, von der Mitte her drei Viertel der Bühne einneh=mend, ist ein dreifach geschichtetes, kubistisches Felsenmassiv mit großer Spielfläche auf der flachen Höhe. Der Horizont ist nicht mehr frei. Die Hand=lung wird gleichsam aus der Weite des Raumes zurückverlegt in die Enge, in die Unausweislich=keit, wobei die Natur mithilft, das Erdrückende der Einsamkeit zu symbolisieren. Drei Felsstili=sierungen, erstarrten Meereswogen vergleichbar, fangen den Blick in der Mitte im Hintergrund bei der Konzeption von *Franz Hosenfeldt* (Bielefeld 1958). Schräge Felswände links und rechts, düstere Felsabstürze, zentrieren das Bild noch mehr.

Einen Weg zwischen reiner Abstraktion und Stili=sierung der Natur versucht *Alfredo Furiga* (Lissa=bon, Teatro Nacional de S. Carlos, 1958). Zwei konzentrisch angeordnete Scheiben, die mittlere etwas erhöht, liegen in der Mitte der Bühne; die mittlere Scheibe biegt von rechts her in einen großen Bogen, ein Halbrund, aus, wächst über die hintere Bühnenmitte von außen ansteigend zu einem stilisierten Felsen an. Hier liegt die schla=fende Brünnhilde, als Silhouette gegen den freien Himmel. Dieser Lösung verwandt sind die Kon=zeptionen von *Wolf Hochheim* (Dessau 1958) und *Heinz Ludwig* (Düsseldorf 1958).

An Richard Wagners visionärer szenischer Schau entzündet sich seit über hundert Jahren immer neu



Bayreuth 1955

die Phantasiekraft der Künstler, und die Bayreuther Ausstellung, die anschließend nach den USA wandern wird, beweist, daß es noch zu keinem Stillstand gekommen ist. Nach dem Naturalismus der ersten Bayreuther Aufführung drängte die Auffassung immer mehr zur Vereinfachung, sie erreichte schließlich die völlige Abstraktion vom Gegenständlichen und kehrt nun wieder entweder zur kubistischen Stilisierung zurück oder stößt durch eine rein malerische „Entgegenständlichung" in gänzliches Neuland vor. Diesen jüngsten Entwürfen ist die szenische Realisierung allerdings noch nicht zuteil geworden.

Aber etwas ganz anderes noch zeigt die Bayreuther Ausstellung: daß sich unsere Beziehung, unsere Anteilnahme an dem Werk, an den Vorgängen des einzelnen Aktes durch die Bühnenbildgestaltung selbst wandelt. Wir erleben die Handlung im Medium der Bildauffassung ganz verschieden. Wenn — in der Regie von Wieland Wagner — sich Wotan in der Gewalt seiner Gottesmacht (Symbol: der Speer) und die schlafende Brünnhilde als Silhouetten in übernatürlicher Größe gegen das Unermeßliche des Himmels abzeichnen, dann wird uns eine wesentlich andere Vorstellung von der Handlung suggeriert als in den früheren Auffassungen, in denen der Schutz des Tannenwaldes die Intimität, das Private der Wotan-Brünnhilde-Handlung heraushob. Eine Auffassung steht *gegen* die andere. Hier gibt es keine absoluten Lösungen. Wandel der Anschauung ist schlechthin Symbol des Lebens und Beweis ungebrochener Lebendigkeit.

Neue Beethovenbücher

Unter den Neuerscheinungen der Beethovenliteratur befinden sich bemerkenswerte Beiträge zum Leben und Menschentum des Meisters. Hier seien einige, wie es uns scheint, besonders wertvolle Veröffentlichungen herausgegriffen.

An erster Stelle sei eine bei *Breitkopf & Härtel* in Wiesbaden erschienene Schrift von *Stephan Ley*, dem Nestor der Beethovenforscher, genannt, die *„Wahrheit, Zweifel und Irrtum in der Kunde von Beethovens Leben"* betitelt ist. Nach jahrzehntelangen Forschungen hat Ley das Wichtigste von dem zusammengestellt, was mangels sicherer dokumentarischer Unterlagen in kritischer Weise noch nicht eindeutig erhellt oder durch falsche Mitteilungen von Zeitgenossen in die Lebensdarstellungen geraten ist und worüber seit länger als einem Jahrhundert die Beethovenforschung vielfach immer noch keine Einigung erzielt hat. In 31 kurze Kapitel, die mit einer Erörterung über des Meisters Geburtstag einsetzen und mit der Behandlung der Frage enden, welche Personen beim letzten Atemzug im Sterbezimmer zugegen waren, findet man viele Fragen eingereiht, die auch den gebildeten Musikliebhaber gefesselt haben, z. B. die Frage nach der „Unsterblichen Geliebten".

Ein zweiter Nachtrag geht auf zwei Veröffentlichungen ein, die erst nach dem Abschluß von Leys eigener Schrift erschienen sind: „Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte" von Siegmund Kaznelson und Bernhard Bartels' „Beethoven und Bonn". Hier seien zu den Einwendungen, die Ley bei der Beurteilung des Buches von Kaznelson gegen dessen These gemacht hat, in der „Unsterblichen Geliebten" sei Josephine Deym zu sehen, und Beethoven sei der Vater ihres Töchterchens Minona, noch ein paar andere psychologische hinzugefügt. Wer nach den vorhandenen Quellen alle Begebenheiten, die in Beethovens Lebensgang und der Familiengeschichte der Preßburger

Grafen Brunsvik, denen die Geschwister Theres, Josephine und Franz entstammten, genau nachprüft, wird es für unmöglich halten, daß Beethoven, wenn wirklich Josephine, die im Jahre 1810 verehelichte Baronin Stackelberg, im Juli 1812 ein Kind gehabt hätte, weiterhin so freundschaftlich mit der ganzen Familie hätte verkehren können, wie es tatsächlich der Fall gewesen ist. Gewiß: Die Ehe Josephines mit dem Baron Christoph Stackelberg war bereits in jener Zeit sehr zerrüttet — aber nach den Quellen nicht aus persönlichen, sondern aus wirtschaftlichen Gründen. Es ist denn auch kein schlüssiger Beweis dafür zu erbringen, daß der Baron Anfang Juli 1812, als der Brief an die „Unsterbliche Geliebte" niedergeschrieben worden ist, von Josephine bereits getrennt gelebt hätte; außerdem ist erwiesen, daß er Minona genauso lieb gehabt hat wie die zwei anderen Kinder, die ihm Josephine geschenkt hatte. Wäre Minona wirklich das Kind des Tonmeisters gewesen, so würde die ganze Familie, die natürlich von der Persönlichkeit des illegitimen Vaters Kenntnis erhalten hätte, nichts mehr mit ihm zu tun haben wollen. Und wie würde sich Beethoven, der mit der Familie Brunsvik gerade in jenen Jahren auf vertrautestem Fuße stand und von Josephines Niederkunft erfahren haben muß, in dem Falle verhalten haben? Es ist einfach nicht auszudenken. Wenige Jahre später überschüttete er den Neffen Karl, der seinen Vater durch den Tod verloren hatte, mit einer Liebe, wie sie sonst nur ein guter, wirklicher Vater für sein Kind aufbringt. Wäre er in Wahrheit Vater geworden, würde seine Liebe zu dem Kinde einfach keine Grenzen gekannt haben. Man komme uns nicht mit dem anderen Einwand, er habe seine Vaterschaft streng geheimgehalten, um die Budapester Freunde nicht bloßzustellen. Es darf als ausgeschlossen gelten, daß sich in den vielen persönlichen Aufzeichnungen, die der Meister hinterlassen, nicht mindestens hier und da eine Bemerkung fände, die man mit seiner „Vaterschaft" in Beziehung bringen könnte. Nicht einmal eine doppeldeutige Stelle ist darunter, die zugunsten der These aufgefaßt werden könnte. Mit Spannung wartet man nun auf die Veröffentlichung der Briefe des Meisters an Josephine Stackelberg, die ein Londoner Antiquar dem unlängst verstorbenen großen Sammler von Beethovenhandschriften Dr. H. C. Bodmer in Zürich verschafft hatte. Wie man hört, soll daraus gleichfalls hervorgehen, daß sie in den Jahren 1813/14 nicht der Gegenstand von Beethovens Liebe gewesen sein kann, daß mithin weder sie als Empfängerin des Liebesbriefes noch Beethoven als Vater der Stackelbergtochter Minona in Frage kommen kann.

*

Bei *Breitkopf & Härtel* in *Wiesbaden* ist eine weitere wertvolle Sonderschrift über den Meister erschienen, *„Beethovens Krankheiten und ihre Beurteilung"* von dem Mediziner *Walter Forster*. Der Arzt Forster sieht es als selbstverständliche Pflicht des Mediziners an, alles erreichbare Biographische genau zu studieren und äußert die Auffassung, daß „absolut sichere Diagnosen bei phantasiefreier Betrachtung der vorliegenden Tatsachen nie oder nur teilweise richtig gestellt werden könnten". Immerhin sei ein nicht unbeträchtliches Maß von Sicherheit zu erreichen, wenn man sich lediglich an die verbürgte Überlieferung halte und alle bloßen Mutmaßungen übergehe. Nach diesen Grundsätzen legt er die Ergebnisse seiner Untersuchungen in drei Kapiteln dar, wovon das erste „Beethovens Familienanamnese, Habitus und Lebensgewohnheiten", das zweite seine eigenen „Krankheiten und ihre Behandlung" darstellt und das dritte „Die wissenschaftliche Literatur über Beethovens Krankheiten in chronologischer Übersicht" kurz erörtert.

Der Referent vermag zu den verschiedenen Heilweisen, denen sich Beethoven in seinem Leben unterzogen hat, eine weitere festzustellen, die dem Verfasser entgangen ist. Außerdem liegt ihm am Herzen, noch einmal in wenigen Zeilen auf eine offenbar falsche Diagnose hinzuweisen, die, wie aus der vorliegenden Schrift zu ersehen, auch in neuerer Zeit noch von einzelnen Medizinern irrtümlicherweise an der Lebensgeschichte des Tonmeisters erprobt worden ist.

Zu der fraglichen Kur, die Beethoven auch einmal angewandt hat, ist folgendes zu bemerken: Seiner Arbeit über „Beethovens Handschrift", die 1926 in den Veröffentlichungen des Bonner Beethovenhauses erschienen ist, hatte der Referent erstmals die Nachbildung einer Seite eines Briefes Beethovens an den Neffen Karl aus dem Sommer 1825 beigeben lassen, weil darin ein paar Worte vorkommen, die bisher noch nicht richtig gedeutet werden konnten. Beethoven bemerkt an einer Stelle der Briefseite, daß ihm gegen seine Magenschmerzen auch der „Comö etc. Doctor" nicht habe helfen können. Da die Stelle tatsächlich nicht ohne weiteres zu deuten war, glaubte der Referent, es handle sich dabei um einen bloßen Flüchtigkeitsfehler des Tondichters, und schlug vor, statt jener merkwürdigen Worte zu lesen „Cornö (Cornea) etc. Doctor". Ein bloßer Zufall brachte ihn etwa zehn Jahre später auf die zweifellos richtige Lösung des Rätsels. In der Bodmerschen Sammlung von Beethovenhandschriften, die er mehrere Jahre lang verwaltet hat, fand er nämlich ein Blatt mit Notizen des Meisters, unter welchen die Worte „Comöpathische Schokolade" angeführt sind. (Es kann sich dabei nur um eine Abschrift einer Zeitungsanzeige gehandelt haben.) Wie Beethoven im allgemeinen schon mit der deutschen Orthographie, so stand er, wie bekannt, erst recht mit der Schreibung von Fremdwörtern ewig auf dem Kriegsfuße. Zweifellos hat er bei dem Auszug aus der Zeitung eine „homöopathische Schokolade" gemeint, und dementsprechend ist die fragliche Briefstelle sicherlich als „homöopathischer Doctor" zu entziffern. Der Meister hat sich im Sommer 1825 also auch einer homöopathischen Kur unterzogen.

Die andere Frage betrifft die immer wieder, auch von manchen Medizinern, vorgebrachte Behauptung, Beethoven sei einmal an Syphilis erkrankt. Noch heute dürfen dagegen die verschiedenen Forderungen erhoben werden, die Ludwig Schiedermair im September 1927 in der „Kölnischen Zeitung" zur völligen Erhellung der Frage gestellt hat. Anstatt nämlich „die längst bekannten und wiederholten ‚Scheinbeweise' aufzuwärmen", müßten die in Schweisheimers Buch enthaltenen Feststellungen widerlegt werden; ferner müßten von den Medizinern, die sich mit der Frage beschäftigen, genaueste Kenntnisse der einschlägigen biographischen Einzelheiten verlangt, sodann Thayer und Frimmel, welche ebenfalls die Luesthese vertreten, in der Frage nicht als Kronzeugen angesehen werden, da sich die Vermutungen mindestens Thayers nicht als stichhaltig erwiesen hätten; endlich müsse „das geheimnisvolle Dokument, das die Luesthese er-

weisen solle, so lange beiseite gelassen werden, wie es der Öffentlichkeit vorenthalten werde. Nebenbei bemerkt, müßte dieses Dokument eklatant erweisen, daß es keinen Zweifel an der spezifischen Natur des Leidens gibt, und dann müßte doch auch seine Echtheit jeglicher kritischer Nachprüfung standhalten. Wer weiß, wie schon seit längerem eine sachlich gut unterrichtete Autographenfälscherbande am Werk ist und die jeweiligen Hochkonjunkturen ausnutzt, der wird eine solche Nachprüfung nicht für überflüssig halten. Sind alle diese Fragen erst einmal geklärt, dann erscheint es vielleicht angebracht, die Syphiliserkrankung vor der breiten Öffentlichkeit zu erörtern. Auf die Klärung dieser Fragen werden wir aber nach meiner Meinung vergeblich warten, weil die behauptete Syphiliserkrankung eben nicht zweifelsfrei ist, weil keine stichhaltigen Beweise hierfür aufgebracht werden können." (Vgl. Forster, S. 51/52.)

Zu diesen Erörterungen Schiedermairs kann der Referent eine vielleicht nicht unwichtige Ergänzung bieten. Wie ihm nämlich *Max Friedländer* vor etwa 30 Jahren einmal mündlich berichtet hat, befand sich damals ein ärztliches Rezept gegen Syphilis, das auf den Namen Beethoven ausgestellt war, in seinen Händen, aber Friedländer wollte es unter keinen Umständen der Öffentlichkeit preisgeben, weil er der falschen Ansicht war, daß damit das Andenken des Unsterblichen getrübt werde. Offenbar handelte es sich dabei um das von Schiedermair gemeinte Schriftstück, um dasselbe, das schon Thayer gekannt hat und wovon er aus dem gleichen törichten Grunde in seinem Werke keinen Gebrauch gemacht hat. (Vgl. dazu auch Frimmels „Beethovenhandbuch", I, S. 300.) Friedländer hat u. W. seine Beethovenhandschriften bei seiner Emigration nach den USA mitgenommen. Man wird jedoch außer der Möglichkeit, daß es sich dabei auch um eine Fälschung handelt, ferner in Betracht ziehen müssen, ob das darauf verzeichnete Mittel nicht auch für einen der Brüder Ludwigs ausgestellt worden ist, falls nämlich, was wahrscheinlich, der Vorname des Empfängers darauf weggelassen worden ist.

Unter den biographischen Beethovenbüchern befinden sich manche Dokumentensammlungen sowie vor allem einige Neudrucke von Büchern aus der Feder von Zeitgenossen des Meisters selbst. So ist die dritte Auflage von Schindlers „Biographie von Ludwig van Beethoven" seit dem Ende des zweiten Weltkrieges bereits wieder in zwei neuen Ausgaben erschienen; dazu hat sich gerade ein Neudruck des Buches *„Aus dem Schwarzspanierhause"* gesellt, das den Sohn von Beethovens Jugendfreund Stephan von Breuning namens Gerhard zum Verfasser hat und erstmals 1874 erschienen war. Den unmittelbaren Anlaß zu dieser Veröffentlichung bildete die Wiederauffindung von Beethovenzeichnungen des namhaften Malers *Wilhelm Thöny*, die bereits durch Kriegseinwirkung verloren geglaubt waren. Thöny hat die Wiederauffindung der Beethovenblätter nicht mehr erlebt. Er hatte jedoch ihrem Veröffentlicher Schneditz rechtzeitig nahegelegt, die Zeichnungen, falls sie wieder zutage kommen würden, zusammen mit den Breuningschen Erinnerungen herauszugeben. Diesen Wunsch hat nun die *Österreichische Staatsdruckerei* in schönster Weise erfüllt. Der erste österreichische Neudruck von Breunings Erinnerungen „Aus dem Schwarzspanierhause" wird mit den 16 Zeichnungen und Radierungen Thönys, die auf gelbgetöntem Karton technisch sehr fein wiedergegeben sind, nicht nur den Musikern und Musikliebhabern, sondern auch den Bibliophilen und Freunden der bildenden Kunst viel Freude machen.

Zum Schluß eine kurze Richtigstellung einer falschen Angabe, die sich in Schneditz' Beitrag „Breuning und Beethoven" findet, der an Stelle eines Vorwortes steht: Das Büchlein Gerhard von Breunings ist nach dem Erstdruck vom Jahre 1874 nicht nur, wie dort S. 4 angegeben, 1907 von Alfred Chr. Kalischer neu herausgebracht worden, sondern noch einmal im Beethovengedenkjahr 1927, und zwar zusammen mit den „Biographischen Notizen" von Franz Gerhard Wegeler in dem Buche „Beethoven als Freund der Familien Wegeler und v. Breuning".

Max Unger



Salzburg 1958

Rosalind Elias als Erika in Samuel Barbers „Vanessa" IV. Akt, 1. Bild, Schlußszene

(Zu dem Bericht auf S. 589)

Ludwig Spohr schreibt an Richard Wagner

Unbekannte Briefe, mitgeteilt von Horst Heussner

Der nachstehende Bericht Ludwig Spohrs über die am 5. Juni 1843 erfolgte Aufführung des „Fliegenden Holländers" im Kurfürstlichen Hoftheater in Kassel vermittelt einen schönen Eindruck der Verbundenheit des Kasseler Altmeisters mit dem Werk des jungen Dresdner Hofkapellmeisters. (Die Erstveröffentlichung erfolgt mit Genehmigung von Frau Winifred Wagner.)

Nach der Uraufführung des „Holländers" am 2. Januar 1843 in Dresden erbat Spohr das Textbuch dieser Oper, nach dessen Durchsicht er bedauerte, „nicht zehn Jahre früher ein ähnliches, ebenso gutes zur eigenen Komposition gefunden zu haben", und es „ein kleines Meisterstück" nannte. Auf seine Veranlassung wandte sich die Direktion des Kasseler Hoftheaters an Wagner und erwarb die Partitur des Werkes, das als Festoper am zweiten Pfingsttage 1843 zur Aufführung kommen sollte. Am 7. April 1843 teilte Wagner Samuel Lehrs mit, daß er den „Holländer" für 20 Louisdor nach Kassel verkauft habe, und in dem Brief an Spohr vom 22. April dankte der „Schüler dem hochgeehrten Meister" für die ihm gezeigte „große Güte" und bat um „Nachsicht für die Aufführung . . .: mögen meine Versuche, unserer lieben deutschen Muse zu opfern, Ihnen wenigstens von meinem guten Streben zeugen."

Nachdem Spohr die Partitur kennengelernt hatte, schrieb er an seinen Freund Lüder: „Dies Werk, obgleich es nahe die Grenze der neuromantischen Musik à la Berlioz streift und mir unerhörte Arbeit wegen seiner immensen Schwierigkeit verursacht, interessiert mich doch im höchsten Grade, da es augenscheinlich in reiner Begeisterung geschrieben ist — und nicht wie so Vieles der modernen Opernmusik in jedem Takt das Bestreben, Aufsehen zu erregen oder gefallen zu wollen, heraushören läßt. Es ist viel Phantasie darin, durchaus edle Erfindung, ist gut für die Singstimmen geschrieben, und zwar enorm schwer und etwas überladen instrumentirt, aber voll neuer Effekte, und wird gewiß, wenn es erst in den größeren Raum, ins Theater kommt, vollkommen klar und verständlich werden. Ende dieser Woche beginnen die Theaterproben, auf die ich besonders gespannt bin, um zu sehen, wie sich das phantastische Sujet und die noch phantastischere Musik in Szene ausnehmen werden. In so weit glaube ich schon mit meinem Urteil im Klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte." (Spohr, Selbstbiographie, Bd. II, S. 271 f.).

Hatte Wagner der Aufführung in Kassel nicht unbesorgt entgegengesehen, so wurden seine Bedenken durch Berichte aus Kassel schnell zerstreut, die ihm versicherten, daß schon während der Probe des ersten Aktes die Sänger so gut waren, daß der Akt gegenüber der Dresdner Aufführung nicht wiederzuerkennen gewesen sei (Wagner an seine Frau am 6. Juni 1843).

Nach der erfolgreichen Aufführung des Werkes pries Wagner das Glück, das ihm widerfahren sei, „daß gerade diese Oper zu ihrer zweiten Aufführung auf einem Theater in solche Hände gekommen ist". „Dennoch fürchtete ich", schrieb Wagner später (Ges. Schr. Bd. 1, S. 109), „Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könnte. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Brief seine volle Sympatie mir kundtat, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in allem ansähe, daß es ihm um die Kunst ernst sei! Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb." (Vgl. auch Wagners enthusiastischen Brief an Spohr vom 10. Juni 1843.)

Cassel, den 6ten Juni 1843

Hochgeehrtester Herr,

Ihre Oper ist gestern Abend mit dem allgemeinsten Beyfall gegeben worden. In dem Gedränge der Hinausströmenden hörte ich von allen Seiten Ausrufe der Zufriedenheit und Teilnahme, die zu gleichen Theilen der Musik wie dem Sujet galten. Es that mir leid, daß Sie Ihren Vorsatz, hierher zu kommen, nicht ausgeführt hatten;[1]) Sie würden Freude an Ihrem Werke erlebt haben! Anfangs hatte ich sehr mit den Sängern zu kämpfen, die vor der Schwierigkeit Ihrer Aufgabe zurückschreckten. Da ich sie aber zu strengen Proben anhielt, es in diesen sehr genau nahm, so kamen sie nach und nach zum Verständniß ihrer Parthien und es traf zu meiner Freude ein, was ich Ihnen vorausgesagt hatte, daß sie das größeste Interesse daran nehmen würden! Dieß war bey allen der Fall und so hatten sie so fest memorirt, daß selbst die Aufregung der ersten Aufführung sie nicht irre machen konnte. Besonders gut waren die beyden Bassisten, Biberhofer und Föppel und ich glaube nicht, daß die Rolle des Holländers irgend wo besser gesungen und gespielt werden kann, als es gestern vom ersteren geschah. Auch die Eder und Dreska waren als Senta und Erik gut; doch konnten sie, nicht mit so kräftigen Stimmen wie jene begabt, die leidenschaftlichen Stellen nicht so siegreich herausheben. Die scenische Anordnung war sehr sorgsam und ich hatte es an Versuchen nicht fehlen lassen, wie sie unserm Raume angemessen, am wirksamsten seyn könne. Auch der Maschinist hatte das Seynige redlich gethan und wurde nach den Sängern herausgerufen. Das Orchester war vortrefflich und die Schwierigkeit der Aufgabe hatte seinen Eifer noch gesteigert. Freilich mußten einige Theaterproben mehr, wie gewöhnlich bey neuen Opern, gemacht werden, aber der Eifer erkaltete nicht und so gelang es, daß zuletzt alle die schwierigen Figuren in Geigen und Bässen deutlich, rein und kräftig herauskamen. Auch beym Orchester hatte ich die Freude, sein Interesse an dem Werk mit jeder Probe immer mehr gesteigert zu sehen, und da recht viele durchgebildete Musiker darunter sind, so gereicht dieß dem Werke zu besonderer Ehre und verbürgt seinen innern Werth. Was mich betrifft, so hatte ich von Anfang an eine Vorliebe dafür, weil ich schon bey der Durchsicht der Partitur bemerkt, daß es mit Begeisterung geschrieben war, nicht nach Effekt haschte und dem großen Haufen zu gefallen strebt! Fahren Sie in dieser Weise fort und Sie werden deutscher Kunst Ehre bringen! Ist es mir erlaubt im Bezug auf künftige Arbeiten einen Wunsch auszusprechen, so ist es der, daß Sie weniger schwierige Figuren in den Saiteninstrumenten, weniger

[1]) Wagner konnte Dresden wegen der anläßlich der Enthüllung des Denkmals für Friedrich August I. stattfindenden Feier (7. Juni 1843), für die er seinen „Weihegruß" komponiert hatte, nicht verlassen.

Blech, weniger Modulation und etwas mehr harmoni=schen und melodischen Wohlklang entf(alten) mögen. Empfangen Sie meinen herzlichsten Glückwunsch zu einem so ehrenvollen und glänzenden Debut und die Versicherung wahrer Hochachtung von

Ihrem

ergebensten

Louis Spohr.

Der Brief Richard Wagners, der durch das folgende Schreiben Spohrs vom 29. Juli 1849 beantwortet wurde, ist noch verschollen. Wahrscheinlich wurde er zwi=schen dem 15. und 20. Juli 1849 in Zürich geschrieben, kurz nachdem Wagner von Paris kam. Hierhin war er auf Liszts Wunsch gefahren, um mit dessen Unter=stützung durch eine für Paris zugeschnittene Oper zu einem Erfolg zu kommen, der ihn aus der materiellen Notlage befreien sollte, in die er durch seine Flucht aus Dresden erneut gekommen war. Jedoch schon in seinem ersten Brief aus Paris an Franz Liszt, vom 5. Juni 1849, klagte Wagner: „Ein Scribesches oder Dumassches Libretto kann ich nicht komponieren . . . ; . . . wäre nur auf diesem Wege Aussicht für mich, so würde ich morgen mein Bündel schnüren und mich in ein deutsches Dorf setzen: arbeiten will ich, was ich kann, auf *diesem* Markte meine Waare aber umsetzen — ist mir unmöglich." 300 frcs., die ihm Liszt durch seinen Sekretär Belloni auszahlen ließ, ermöglichten Wagner die Rückreise nach Zürich, wo er im Hause des Musikdirektors Alexander Müller, eines Würz=burger Jugendfreundes, vorläufige Aufnahme fand. Bedrängt durch seine katastrophalen finanziellen Ver=hältnisse schrieb Wagner noch von Paris aus den ver=zweifelten Brief an Franz Liszt vom 18. Juni 1849, in dem er die Bitte aussprach, Liszt möge bei einigen Fürsten die Gewährung eines Jahresgehaltes für ihn erwirken. In einem zweiten Brief — einen Tag später — widerrief er jedoch dieses Ansinnen, da er diesen Wunsch — seine „letzte Vergangenheit gänzlich außer Acht lassend" — ausgesprochen habe.

In dieser, fast ausweglos erscheinenden Situation trug sich Wagner mit dem Gedanken, die Partitur seines letzten Werkes (Lohengrin) zu verpfänden, um deren Übersendung er Liszt unter dem Vorwand „ich muß mich wieder etwas mit mir selbst in Schwung setzen" (Brief vom 9. Juli 1849) gebeten hatte. In jenen Tagen schrieb Wagner auch an Ludwig Spohr, dessen Antwortschreiben hier vorliegt.

Cassel, den 29sten Juli 1849.

Geehrter Herr und Freund,

Gestern Abend bin ich von Carlsbad, wo ich die Kur gebrauchte, und einer kl. Vergnügungsreise zurück=gekehrt. Seit 8 Tagen kannte man hier meinen Aufent=halt nicht, es konnte daher Ihr lieber Brief mir nicht zugesandt werden und ist erst heute früh in meine Hände gekommen. Ich beeile mich daher, ihn sogleich zu beantworten.

Da mir Ihre hohe Begeisterung für die deutsche Frei=heit und Einheit bekannt war, so habe ich mich nicht, wie viele Andere, gewundert, daß Sie sich der Bewe=gung in Dresden für Durchführung der Reichsverfas=sung anschlossen, und dabey Ihre Verhältnisse zum König unberücksichtigt ließen.[2]*) Als sich dieser edlen Erhebung aber bald unreine Bestrebungen beymisch=ten, da war ich erstaunt und betrübt, daß Sie sich nicht auch wie viele andere Ehrenmänner, davon lossagten, da Sie als einsichtsvoller Politiker doch nun leicht die Nutzlosigkeit und das traurige Ende davon vorher=sehen mußten.*[3]*) Doch war es viel(l)eicht, mitten in der Bewegung, nicht so leicht, sich davon loszumachen, und man muß es daher als ein Geschick betrachten, dem Sie und viele Gleichgesinnte nicht entgehen konn=ten! — Wie sehr mir Ihre jetzige Lage zu Herzen geht, brauche ich wohl nicht erst zu versichern. Wäre ich ein reicher Mann, hätte ich ein Vermögen erworben wie Liszt, oder ererbt wie Meierbeer, ich würde in der von Ihnen gewünschten Weise Ihre nächste Zukunft sicher zu stellen suchen. So ist es mir bey unausgesetzter Tätigkeit und großer Sparsamkeit aber nur eben ge=glückt, so viel zu erwerben, daß ich meine Kinder ver=sorgen, die Zukunft meiner zweiten, viel jüngeren Frau sicherstellen und ein heiliges Gelübde, meinem sterbenden Bruder abgelegt, erfüllen konnte, mich seiner Witwe anzunehmen und seine verwaisten Kin=der zu nützlichen Mitgliedern der Gesellschaft heran=zubilden. Diese Aufgaben erschöpfen meine ganzen Kräfte. — Leider kenne ich nun auch niemand anderes, der auf Ihre Vorschläge würde eingehen wollen oder können.*[4]*) Aber bedarf ein Mann mit Ihren reichen Fähigkeiten der fremden Hülfe? Kann er nicht seine Zukunft selbst feststellen? Bey so vieler schriftstelle=rischen Gewandheit wie Sie besitzen, müßte dieß, meine ich, schon gelingen, wenn Sie über Musik, Poli=tik oder was es sonst sey, schrieben!*[5]*) und Sie würden dann bald zu dem zurückkehren können, wozu Sie Ihr Genius vorzugsweis treibt! —*

Doch, ein Mann von Ihrer Erfahrung bedarf des fremden Rathes nicht. Allso nur noch die herzlichsten Wünsche, daß es Ihnen bald gelingen möge, sich aus Ihrer jetzigen Verlegenheit, in die Sie wohl nicht ganz ohne eigene Schuld gerathen sind, herauszureißen!

Gern würde ich auf den übrigen Inhalt Ihres lieben Briefes noch eingehen, hätte ich nicht bey meiner Rückkehr eine solche Masse von Geschäfften angehäuft gefunden, daß ich kaum weiß wie ich mich durch=arbeiten soll. Allso nur noch die Versicherung wahrer Hochachtung und Freundschaft mit der ich bin

Ihr

ergebenster

Louis Spohr.

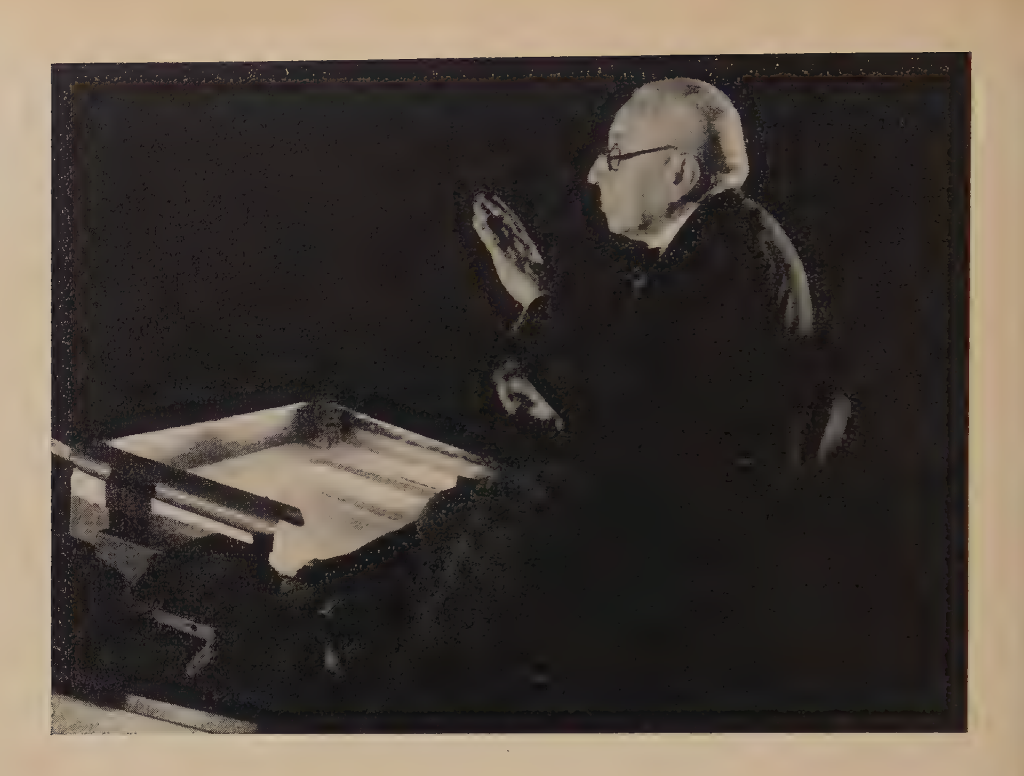
---

[2]) Wagner, der sich für die Republik aussprach, forderte in der Presse, daß der König von Sachsen sein Land zum Freistaat erklären und dann selbst an die Spitze des Freistaates treten solle.

[3]) Während die gemäßigten Vertreter des parlamentarisch=monarchistisch gesinnten Mittelstandes eine Verständigung zwischen Volksbewegung und Regierung erstrebten, beschloß die Regierung, zu kämpfen. Die Führer der äußersten Linken der Kammer (Tzschirner und Bakuin, zu dem Wagner in enger Verbindung stand) nahmen den Kampf an, worauf sich die Anhänger der parlamentarischen Monarchie noch vor Ausbruch des Kampfes „verzweifelt, angewiedert und gelähmt" (vgl. Veit Valentin: Gesch. der dtsch. Revolution 1848—1849, S. 482) zurückzogen, was jedoch den Einfluß der Extremisten noch verstärkte.

[4]) Wahrscheinlich hat Wagner Spohr die Verpfändung der „Lohengrin"=Partitur angeboten, auf die ihm dann, wie er am 10. August 1849 an den Chordirektor Fischer in Dresden schreibt, „von einem Freunde . . . 300 Gulden . . . vorgeschos=sen" wurden.

[5]) Am 4. August 1849 sandte Wagner das Manuskript seiner Schrift „Kunst und Revolution" an Franz Liszt.



Leo Blech
am Pult der Städtischen Oper Berlin

LEO BLECH †

Nachruf auf einen großen Dirigenten

Königlich Preußischer Generalmusikdirektor, Titularprofessor, Träger des Großen Verdienstkreuzes des Verdienstordens mit Stern der Bundesrepublik, Hofkapellmeister in Stockholm und Mitglied der Musikalischen Akademie in Schweden — ist Leo Blech im Alter von 87 Jahren in Berlin gestorben. Berlin war seine Wahlheimat: Leo Blech wurde am 21. April 1871 in Aachen geboren; von Aachen aus nahm er seinen Weg über Prag nach Berlin, wohin Richard Strauss den Fünfunddreißigjährigen empfohlen hatte. Er begann mit „Carmen" an der Königlich Preußischen Oper Unter den Linden, er wurde 1913 beamteter Generalmusikdirektor, und er mußte 1937 sein Berlin verlassen. Er ging nach Riga und von da nach Stockholm, bis er, 1949 nach Berlin zurückgerufen, wieder an der Westberliner Städtischen Oper dirigierte.

Wer auch immer von uns an diesen bedeutenden Künstler denken wird — er kann stets nur einen Ausschnitt aus seinem Wirken erfassen: die Älteren noch die Zeit der Wilhelminischen Ära in Berlin, die mittlere Generation die Zeit der Weimarer Republik und den Anfang des Dritten Reiches, die Jüngsten noch die letzte Etappe Leo Blechs wieder in Berlin. Aber das Bild, das jeder in seiner Weise gewonnen hat, ist das gleiche. Denn die Größe dieses Künstlers und Menschen lag im Ebenmaß. Leo Blech war ein Musiker von so außerordentlichem Rang und eine so starke Persönlichkeit, daß er es verstand, jeder Repertoire-Aufführung die Höhe des Festlichen zu geben. Nicht daß er der Repertoire-Kapellmeister der Lindenoper, der Hauptstätte seines Wirkens, gewesen wäre — keineswegs: er hat zahlreiche Werke in Berlin zum erstenmal aufgeführt, die Strauss-Opern, Busonis „Faust", „Fürst Igor" von Borodin, „Die Trojaner" von Berlioz u. a. —, aber in seiner Hand lag darüber hinaus die Schwere des Repertoires. Wir sagen: die Schwere, denn die höchste Verantwortlichkeit des Operndirigenten besteht nicht in der Hochspannung des Premierenabends, sondern in der Verpflichtung, das Niveau auch in der Regelmäßigkeit des allabendlichen Ablaufes zu wahren. Leo Blech war der Mann der sauberen Probenarbeit, der gleichmäßigen Leistung, der unbedingten Gewissenhaftigkeit, der Ehrfurcht vor dem Notenbild. Und er war die Autorität, seinen Willen jederzeit durchzusetzen. Seine Aufführungen hatten ein vollendetes Gleichmaß der künstlerischen Hochform. Der letzte Akt war geschliffen wie der erste, die letzte Woche der Saison wie die erste, der Werktag wie der Sonntag. Wenn auch Leo Blech seine „Carmen" häufiger als alle anderen Opern dirigiert hat — es gab für ihn kein Spezialistentum, es sei denn die Oper selbst, der er so gut wie ausschließlich diente. Er dirigierte „Zauberflöte" mit dem vollendeten Schliff, der zur Schönheit gehört, Verdi mit der Leidenschaft und dem Adel, die diesem reichsten italienischen Musiker eigen sind, Wagner mit dem Gefühl für die Größe und die Dimensionen, Strauss mit der Elastizität, die hier die Behandlung des großen Orchesters erforderlich macht. Viele, viele Stellen haben sich unvergeßlich meinem Ohr eingeprägt — nie wieder so gehört wie unter Blech habe ich Verdis Liebesszenen in ihrer Sublimität oder auch das Duett Micaela—Don José.

Kompositionsschüler von Humperdinck, hat Leo Blech eine Reihe schöner Erfolge auch als Komponist zu verzeichnen, zuerst in großen Opern, dann in Spiel=opern und zuletzt in Operetten, nicht zu vergessen seine liebenswerten Chorsätze. Vielleicht war es ge=rade auch die schöpferische Ader seiner Natur, die ihn zum Anwalt der Werke seiner Generation wer=den ließ. Aber aus dem Avantgardisten der Vor=weltkriegszeit wurde der Klassiker, der Siegelbewah=rer der Tradition, dessen Strauss=Aufführungen auch zu der Zeit noch immer die Spannung des Ungewöhn-lichen hatten, als die zeitgenössische Musik weiter=geschritten und Strauss zum Klassiker geworden war.

So wie er in unserer Erinnerung lebt: der fast klein wirkende Mann, gespannt und doch gelassen, spöt=tisch und gütig, konzentriert und ohne jede Pose, souverän in jedem Augenblick — so sah ihn das Publikum und mit noch größerer Bewunderung und Ehrfurcht sein Orchester, das zu ihm aufblickte.

Karl H. Wörner

DIE »NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK« BERICHTET

Salzburg — italienisch und amerikanisch

Eröffnung der Festspiele mit Verdis „Don Carlos" — Europäische Erstaufführung von Barber-Menottis „Vanessa"

Die künstlerisch glanzvolle Eröffnungsvorstellung wirft einen versöhnlichen Schimmer auf die Salzburger Spielplanpolitik, auf die freilich darum nicht weniger bedauernswerte Tatsache, daß die eigene Produktion eines neuen musikalischen Bühnenwerkes in diesem Jahr ausfiel und durch die New=Yorker Inszenierung von Samuel a Barbers „Vanessa" ersetzt wurde. Denn dieser „Don Carlos" kann ein Exempel sein für den Verdi=Stil der Gegenwart; und sofern es darauf einmal ankommen sollte, was bei Festivals keines=wegs selbstverständlich ist, so war auch die Wahl dieses Werkes — nach „Falstaff" und „Othello" die dritte Verdi=Oper der Salzburger Festspiele über=haupt — vorteilhaft: es steht im Zentrum des verdi=schen Schaffens und enthält ebenso die psychologisch durchgezeichnete Soloszene wie die große opernhafte Repräsentation. Ja, diese Aufführung ist in ihrer Ge=schlossenheit, in dem gleichhohen Standard von musikalischer Interpretation, Regie und Ausstattung noch exemplarischer als der „Figaro" des Vorjahres, zu schweigen von „Fidelio"; Karajan hat gottlob auf ein eigenes Regie=Experiment verzichtet und dafür Gustaf *Gründgens* geholt; mit Caspar *Neher* als Bühnenbildner war ein kaum zu überbietendes Team der künstlerischen Leitung gegeben.

Es ist überliefert, daß der greise Verdi sich zuweilen die große Arie König Philipps am Klavier vorspielte. Er mußte diese Musik lieben, in der die Einsamkeit und Verlassenheit des großen, in seinem Alter Ent=täuschung gewohnten und der Resignation verfallen=den Menschen wie kaum sonst in der Opernliteratur aufklingen. Und er liebte natürlich auch dieses Werk, dessen wechselndes Bühnenschicksal ihm so viel Kümmernisse bereitete, daß er sich fünfzehn Jahre nach der Uraufführung zu einer radikalen Umfassung entschloß, zu einer Zeit, da er bereits an „Othello" arbeitete. Diese letzte Fassung liegt der Salzburger Neuinszenierung zugrunde; sie beginnt und schließt mit der Erscheinung Karls V. Zur Verdeutlichung der Geschehnisse läßt man lediglich zu Beginn Kaiser Karl sich im Kloster San Juste seiner Insignien ent=kleiden und fügt vor der Begegnung zwischen Don Carlos und Eboli einen Teil des Festaktes aus der ersten Fassung ein, in dem die Königin mit Eboli die Maskerade wechselt, wodurch die Täuschung des Don Carlos verständlich wird.

Gustaf Gründgens, obzwar in der Opernregie seit langem erfahren, ist nach dem Krieg erst zweimal zu diesem Metier zurückgekehrt: er inszenierte an der Mailänder Scala Glucks „Orpheus" und in Düsseldorf Verdis „Macbeth"; beide Aufführungen standen, auch von der Ausstattung her, nicht unter einem gleich günstigen Stern. Nun hat ihm Caspar Neher in der Felsenreitschule ein Szenarium gebaut, das bildlich=ästhetische Voraussetzungen schafft, wie es das vir=tuose Regiekunststück begünstigt: links und rechts symmetrisch espanisch=barocke Architekturen mit hohen Gitterwänden — sie ermöglichen den Durch=blick in geheimnisschwere dunkle Interieurs und sind zugleich Symbole des doppelten Terrors von Zere=moniell und Inquisition —, in der Mitte ein geschweif=tes, von mächtigen Treppen umsäumtes Podest, das die als Innenraum genutzte Vorderbühne abschirmt und die erste Etage der Felsenreitschule in die Spiel=fläche einbezieht. Diesen Raum hat Gründgens be=wältigt und erfüllt: vom Monolog über die wechselnde Zahl der an den Ensembles Beteiligten bis zum gewal=tigen Finale des „Heiligen" Festes und Autodafés hält und wächst die szenische Spannkraft, sie wächst selbst in dem intimen Dialog zwischen Philipp und Posa gerade durch die Breite der Bühne, die es Gründgens ermöglicht, die Gegner extrem zu beiden Seiten zu postieren und nach allen Regeln moderner, choreogra=phisch inspirierter Personenführung einander näher=

zubringen. Fast erübrigt es sich, die psychologisch genaue, schauspielerisch virtuose Anlage der einzelnen Charaktere zu erwähnen; aber es ist wichtig, daß Gründgens in keinem Augenblick die physischen Bedingungen des Sängers außer acht läßt, daß er die sonst so zu verwünschende Gestikulation der Arme erlauben darf, weil er sie unter die Kontrolle eines natürlichen Spiel- und Bewegungsablaufes zu bringen vermag. Nehers Kostüme verknüpfen historische und charakterisierende Elemente vorbildlich, sie machen das Autodafé zum grandiosen Sittengemälde.

Wenn es wirklich so gewesen ist, daß zu Lebzeiten Verdis „Don Carlos" nur einmal mit durchschlagendem Erfolg gegeben wurde, nämlich als der berühmte Angelo Mariani das Werk in Bologna dirigierte, so hat es vermutlich daran gelegen, daß dieser Dirigent begriffen hatte, welch fundamentale, die Konvention sprengende Bedeutung dem Orchesterpart zukommt. Auch die einfach überwältigende musikalische Interpretation Herbert von *Karajans* ist zuvorderst von dieser Seite zu begreifen. Hier wird nicht mehr nur die Gesangsszene vorbereitet, sondern diese Partitur enthält Wunder instrumentaler, auch vom spätesten Verdi nicht übertroffener Eingebungen. Und es ist nur bewundernswert, mit welch klanglichen, dynamischen, agogischen Nuancen Karajan am Pult der Wiener Philharmoniker diese Wunder realisiert, wie er den Sänger führt, indem er ihn gleichsam teilnehmen läßt, und wie er wiederum das Orchester auf die Stimme zu horchen zwingt: die integrale Beziehung von Musik und Bühne kann nicht vollkommener hergestellt werden.

Nun scheint Karajan auch in der glücklichen Lage, sich in der Wahl seines Ensembles keinen Wunsch versagen zu müssen. Es ist von seltener Homogenität und obendrein qualifiziert, die Intentionen des Regisseurs Gründgens zu begreifen und zu befolgen. Cesare *Siepi* singt den König, stimmlich beinahe verhalten, nur im Argwohn aufbegehrend. Er wird zur Zentralfigur, weshalb die Oper eigentlich „Philipp II." heißen könnte, auch von der Regie her, die hier starke Akzente setzt, beispielsweise am Schluß des Autodafés, wenn nur noch die Scheinwerfer den das Knie vor der Kirche Beugenden aus den ins Dunkel getauchten Chormassen heraushebt. Es ist ein faszinierender Zug der Regie, im Kerkerbild nach der Ermordung Posas den Großinquisitor die entsprechende Situation einnehmen zu lassen. Für Don Carlos steht der junge Tenor Eugenio *Fernandi*, dessen Stimme auch bei imponierender Kraftentfaltung nichts an Wohlklang einbüßt, für Posa der Bariton Ettore *Bastianini* mit einem bezwingend schönen und edlen Timbre zur Verfügung. Marco *Stefanoni* und Nicolo *Zaccaria*, Bässe von charakteristischem Format, singen den Großinquisitor und Karl V., Sena *Jurinac* gibt der Königin die ergreifenden Züge der verzichtenden Frau, eine Sopranstimme, deren Vervollkommnung man mit steigender Bewunderung verfolgt hat, voll lyrischer Süße, einer makellosen Höhe und sehr konziser Führung. Die unvergleichliche Giulietta *Simionato* ist ihre Gegenspielerin Eboli: reife, mitreißende, wenn auch den Ansprüchen der Regie gegenüber etwas indolent wirkende Darstellung ihrer großen Soloszene. Der Wiener Staatsopernchor zeigt hohe Kultur in den dynamisch anspruchsvollen Chorsätzen.

*

Nimmt man die Oper „Vanessa" als das, was sie sein soll: die naivgläubige Fortsetzung einer Tradition in Formeln, die sie selbst seit einem halben Jahrhundert abzustreifen bemüht ist — dann muß man zugeben, daß Samuel Barber keinen besseren Schrittmacher für seinen Bühnenerstling hätte finden können als seinen Freund, den italo-amerikanischen Komponisten Gian-Carlo Menotti, der ihm das Textbuch schrieb und die erste Inszenierung besorgte. So anfechtbar, in seiner Offenherzigkeit bisweilen auch entwaffnend, der Eklektizismus Menottis — dessen neue Oper übrigens auf der Brüsseler Weltausstellung gegeben wurde — erscheinen mag, niemand kann ernstlich seinen Bühneninstinkt und seine dramaturgische Erfahrenheit in Frage stellen; sie sind Barber zugute gekommen, und künstlerische Abhängigkeit ist der, scheint's, recht freiwillig geleistete Tribut, den er zu entrichten hatte.

Die Exposition des vieraktigen Textbuches ist vortrefflich: 1905 in einem skandinavischen Land. Die ebenso reiche als schöne Vanessa erwartet in der Halle ihres pompösen Landsitzes Anatol, den Mann, der sie vor zwanzig Jahren verlassen hat, den sie nicht vergessen konnte und der nun zu ihr zurückkehren wird. Als die Diener die Türflügel aufreißen, um den im Schneesturm Verspäteten einzulassen, ist es nicht Anatol, sondern dessen leichtlebiger Sohn, Anatol zwo, der hier das Erbe seines verstorbenen Vaters anzutreten gedenkt: mit einem entsetzten Aufschrei verläßt Vanessa die Halle — und das opulente Begrüßungsmahl.

Leider hält der Fortgang der Handlung nicht, was die Exposition verspricht. Das psychologisch ergiebige Thema einer Dreiecksbeziehung, in der Vanessas innere, von dem Vergleich zwischen Vater und Sohn ausgelösten Konflikte das treibende Element hätten sein können, weicht einem recht oberflächlichen komplexbeladenen Dreiecksverhältnis: Anatol, wie gesagt von Vanessa allein gelassen, hat gleich am ersten Abend Vanessas Nichte Erika verführt, die nun eigentlich im Mittelpunkt des Geschehens steht. Denn ihre Entscheidung, nur aus Liebe, nicht um der Ehre willen geheiratet zu werden und darum Anatol zu verschmähen, läßt Vanessa, die sich inzwischen eines anderen besonnen hat, und Anatol ein glückliches Paar werden; und ihre Selbstmordabsicht, der allerdings nicht sie, sondern nur das zu erwartende Kind zum Opfer fällt, wodurch wiederum die gesellschaftliche Situation (von 1905?) gerettet ist, dient als Schmieröl des dramatischen Räderwerkes, in dem noch ein angelsächsisch-humoriger Landarzt und eine jede triftige Aussage verweigernde, steinalte Großmutter mitlaufen dürfen.

So wie man bei diesem Textbuch an Strindberg, Schnitzler, Hofmannsthal denken muß, sie jedoch nur mit gebührendem Abstand nennen darf, so ist es ebenso einfach, den effektiven stilistischen Standort der Musik durch einige Namen zu bestimmen. Nennen wir nur Puccini, das ist die Mitte, von der Barber in einigen Modernismen vor-, aber auch auf noch ausgefahrenere, spätromantische Wege zurückschreitet. Er tut es freilich mit einem respektablen Können im Vokal- und Instrumentalsatz, doch ohne die dramatische Verve seines Helfers Menotti zu erreichen, und ohne den in solcher Manier einfach unerläßlichen überwältigenden melodischen Einfall. Barber will von

keinem soziologischen Standpunkt ausgehen und sagt, Musik sei keine Funktion der Gesellschaft: sein Werk schlägt seine Worte, es ist gesellschaftsgebunden, an eine Gesellschaft von 1905.

Auch Menottis Inszenierung entspricht dem Verismus des Fin de siècle. Zunächst besticht hier wieder handwerkliches Können: in der straffen Fassung der Szene und der lockeren Führung der Darsteller. Dann aber wird man überdrüssig solch aufdringlicher naturalistischer Details, auch in der Ausstattung Cecil Beatons, nun ja, es ist die Inszenierung für die Metropolitan Opera, die man hier ohne jede Modifikation repräsentiert. Man wiederholt quasi die Uraufführung für Europa, was insofern seinen Reiz haben mag, als mehr als ein Jahrzehnt vergangen war, bevor die Metropolitan Opera wieder eine amerikanische Oper angenommen hatte. Denn amerikanisch ist dieses Werk trotz seines europäischen Milieus und seiner europäischen Vorfahren. Als Gegengabe wird New York in der kommenden Spielzeit zum ersten Male Alban Bergs „Wozzeck" sehen: unter der musikalischen Leitung Karl Böhms, in der Regie Herbert Grafs und der Ausstattung Caspar Nehers. Man harrt der künstlerischen Auswirkung.

Die musikalische Qualität der Aufführung steht außer Zweifel: am Pult Dimitri *Mitropoulos*, ein ebenso klar disponierender wie elastischer Operndirigent, im Ensemble die großer lyrischer Stimme und großen Vortrags mächtige Mezzo=Sopranistin Rosalind *Elias* als Erika, neben der allerdings stimmlich nur durchschnittlichen Eleanor *Steber* in der Titelpartie und der nicht immer kraftvoll=jugendlich singende Tenor Nicolai *Gedda* als Anatol, neben den trefflichen Chargen des Baritons Giorgio *Tozzi* (Doktor) und Ira *Malaniuks* (Vanessas Mutter).

Der Beifall nach der etwa zweieinhalbstündigen Premiere war stark — indessen, man fragt nach der Salzburger Linie. Neben „Vanessa" stand auf dem Festspielplan ein Konzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten, bestritten von George *Szell* und dem in diesem Jahr neben den Wiener Philharmonikern gastierenden Amsterdamer Concertgebouw=Orchester. Auch hier belegten zwei europäische Erstaufführungen — vor Prokofieffs Fünfter Symphonie, durch deren pein= und zwangvoll laute Banalität nur noch selten das Genie dieses Musikers blitzt — die enge Bindung an Amerika: Gottfried von *Einems* instrumentaltechnisch virtuose, in einer musikalisch akzeptablen Weise illustrative „Ballade für Orchester" wie des Engländers William Walton doch recht schwächliche neobarocke Orchester=Partita sind für das Cleveland=Orchester geschrieben. Als extremen Gegenpol hatte Karajan eine Matinee mit elektronischer Musik aus den Studios des Kölner und Mailänder Rundfunks angesetzt. So richtig und weitblickend das ist — es fehlen die Bindeglieder, die einem Festspielpublikum den Weg zum Verständnis und zur Meinungsbildung ebnen. Auf diesen wahren Dienst an der internationalen Moderne wartete man auch in diesem Jahr vergebens.

Ernst Thomas

Der neue »Lohengrin«

Die Eröffnungspremiere der Bayreuther Festspiele

Wielands „Lohengrin" hat sich gegenüber dem altvertrauten Bild traditioneller Aufführungen grundlegend gewandelt. Aus dem Bereich des christlichen Mittelalters ist er ins Urmythische zurückverlegt, aus dem romantischen Musikdrama wurde ein kostümiertes Oratorium. Der mit den verklärenden Augen des 19. Jahrhunderts gesehene Ritter Lohengrin ist jetzt ein aus urmenschlicher Vergangenheit heraufbeschworener Archetypus, der mit seinem „Nie sollst du mich befragen" ein Tabu errichtet, das Elsa verletzt.

Der neuen Sicht des Lohengrin=Mythos durch Wieland entspricht die neue Art der szenischen Realisation. Das heikelste Regieproblem — die Führung der lebhaft agierenden Chormassen — wird von Wieland in ebenso einfacher wie rücksichtsloser Weise gelöst: der Chor spielt überhaupt nicht mehr, sondern ist statuarisch erstarrt. Gleichgültig, ob Lohengrin mit dem Schwan ankommt, ob der Streit zwischen Elsa, Ortrud und Telramund zu dramatischen Zusammenstößen führt, der Chor, streng symmetrisch angeordnet, verharrt unbeteiligt mit dem Gesicht zum Publikum. Er hat nur hier und da seinen Auf= und Abtritt, der sich selbstverständlich im streng stilisierten Reglement vollzieht, dabei, wohl unfreiwillig, zu Schauwirkungen revuehafter Art führt. Gegenüber der Statik des Chors hat Wieland bei der Leitung der Solisten noch Rudimente dramatischen Spiels aufrechterhalten. Sie beschränken sich im wesentlichen auf großräumige Gestik.

Der statuarischen Anordnung des Chors entspricht weitgehend das Bühnenbild. Eine kreisrunde Spielfläche wird amphitheatralisch von der sich stufenweise erhöhenden Bühne umrahmt. Dahinter spannt sich leuchtend blau der Rundhorizont, über den sich im Halbkreis eine seltsame weiße Rüsche hinzieht. Hat sie rein dekorativen Zweck oder ist sie die Andeutung einer Wolke? Man weiß es nicht. Wieland liebt die vieldeutigen Symbole. Mitten über der Bühne schwebt eine Blätterdolde, letztes Überbleibsel der von Wagner vorgeschriebenen Eiche.

Besonders radikal sind die Veränderungen im zweiten Akt. Mitten auf der Bühne steht ein Turm, der merkwürdig wie ein Riesenpudding geformt ist. Auf ihm erscheint Elsa. Vom Schnürboden hängen heidnisch zauberische Fabelwesen herab. Dann wechselt das Bühnenbild, und wir befinden uns inmitten einer riesigen Kirche, rückwärts angedeutet durch bunte Glasfenster. Die heidnischen Symbole haben gotischen Spitzbögen Platz gemacht. Das Brautgemach schließlich enthält eine Art von riesengroßem gotischem Kirchenstuhl, der von zwei Rauschgoldengeln flankiert ist.

Der Schwan, der schöne Knabe Gottfried und die Taube, die über dem Nachen schwebt, sind sichtbar wie in guten alten Zeiten. Der Schwan kommt allerdings nicht angeschwommen, sondern er erscheint. Er wird als überlebensgroße weiße Lichtgestalt am Rundhorizont sichtbar.

Die dekorativen Wirkungen von Wielands Bühnen=bildern sind bisweilen von außerordentlicher Schön=heit, stilistisch allerdings unausgeglichen, und mischen bedenkenlos gotische Bögen mit Biedermeier=rüsche und Chagall=Blau. Einen Zwiespalt allerdings kann auch Wieland nie ganz überbrücken: die Musik zum „Lohengrin" gehorcht weniger mythisch=lapidaren als mehr romantisch=illusionistischen Gesetzen, ist nicht statisch=oratorisch angelegt, wie etwa Stra=winskys „Oedipus Rex", sondern dramatisch bewegt. Und an dieser Diskrepanz krankt nicht nur Wielands „Lohengrin", sondern der ganze Neu=Bayreuther In=szenierungsstil.

Wohl erstmals in der Geschichte Bayreuths hat man es gewagt, auch in die Musik einzugreifen. Kleine Striche werden gemacht, die vier Edelknaben ent=fallen, und ihre Partien werden vom Frauenchor über=nommen. Auffallend ist das erbarmungslose Orgel=gedröhn am Ende des zweiten Aktes. André Cluytens liebt die schnellen Tempi. Gleich das Vorspiel ist leb=haft bewegt, fast etwas nervös, klingt dabei lieblich, hat mehr lyrischen als hymnischen Schwung. Unrein=heiten am Ende des Vorspiels und beim Gebet vor dem Zweikampf stören. Einige Male macht sich, was allerdings nicht Cluytens Schuld ist, eine leichte Stumpfheit des Klanges bemerkbar, da „Lohengrin" nicht, wie der Ring und „Parsifal" für verdecktes, sondern noch für offenes Orchester instrumentiert ist. Hervorragend singt der von Wilhelm Pitz einstudierte Chor, differenziert in der Dramatik, monumental in seiner Kraft und Fülle.

Sandor Konya singt den Lohengrin mit hell timbrier=ter, lyrisch weicher Stimme, meistert souverän die Schwierigkeiten von Schwanenlied und Gralserzäh=lung, ausgezeichnet auch Leonie Rysanek als Elsa, lieblich und tragisch zugleich, stimmlich, obwohl sie nicht bestens disponiert schien, von größtem Format. Astrid Varnay baut die Gestalt der Ortrud machtvoll auf dem düsteren Hintergrund ihres alten Götter=glaubens auf, verbreitet, gelb=grünlich zauberlich an=geleuchtet, die Atmosphäre geheimnisvoller Dämonie um sich. Sie findet in ihrem Gebet zu den entweihten Göttern und im Elsa=Ruf den Ton eines fast schau=dernmachenden Fanatismus.

Eine gewaltige, wenn auch etwas glanzlose Stimme besitzt Ernest Blanc, der als Telramund bisweilen wie ein Nachtalbe wirkt. Kleiner im Stimmvolumen, aber äußerst kultiviert und ausdrucksvoll gestaltet Kieth Engen den König Heinrich. Sie alle übertrifft Eberhard Waechter als Heerrufer, der auch die oberste Heer=rufertugend — musterhafte Deutlichkeit — besitzt.

Helmut Schmidt=Garre

Die Münchener »Feuersnot«

Zu den Opernfestspielen im Jubiläumsjahr

München jubiliert nicht nur, es klopft auch an seine Brust: wer für die Zukunft planen will, darf die Ver=gangenheit nicht nur im rosigen Licht sehen, sondern muß auch ihrer Fehler eingedenk bleiben. So steht auf dem Festspielplan der Einakter „Feuersnot", das zweite musikdramatische Werk des großen Sohnes Richard Strauss, der eben mit diesem Stück seiner ihm bis dato wenig gewogenen Vaterstadt, ihrem engen Bürgersinn und mangelnden Gegenwartsgeist, die Leviten lesen wollte wie vormals Richard Wagner den reaktionären Wienern. „Sein Wagen kam allzu ge=wagt euch vor, drum triebt ihr den Wagner aus dem Tor", so heißt es in der „Feuersnot", und weiter: „den bösen Geist, den triebt ihr nit aus — der stellt sich euch nun aufs neu zum Strauss." Der alte Wagner und der junge Strauss, um die beiden ging's, als das neue Jahrhundert heraufkam; mittlerweile freilich ist die dem Versäumnis folgende Reue dem Frohgefühl gewichen, beider Werk zum Fundament jährlicher Festspiele erklärt zu haben: sieben Bühnenwerke von Strauss und vier Wagners machen neben Mozarts „Figaro" und „Entführung" den diesjährigen Fest=spielplan aus. Doch was ist zu vermerken: kein Werk eines lebenden Bühnenkomponisten, von denen Mün=chen drei prominente aufzuweisen hat, wurde einer Festinszenierung gewürdigt. Ruht sich's so gut auf den Sünden der Väter oder soll's der Gewissenswurm für das nächste Jubiläum sein? „Feuersnot" wird dann wieder zu spielen sein.

„Tristan und Isolde", 1865 in München uraufgeführt, war der Auftakt der Festspiele; die Ehre der Eröff=nung fiel Joseph *Keilberth*, dem neuernannten baye=rischen Generalmusikdirektor, zu. Wie verlautet, hat das jubilierende München ihm und sich das Geschenk eines langjährigen Vertrages gemacht, wodurch sich die künstlerischen und personellen Verhältnisse der Bayerischen Staatsoper stabilisieren sollen. Das tut auch not, denn jüngst hat man es in der Dirigenten=frage zu sehr mit dem „Austreiben" gehalten. In der relativ kurzen Nachkriegszeit sind bereits vier musi=kalische Leiter aufeinandergefolgt, mit deren drei man teils im Guten, teils im Bösen auseinanderkam: Rudolf Kempe und Ferenc Fricsay dirigieren noch in München und auf den Festspielen, der erste und als Operndirigent wohl in höchster Geltung stehende, Georg Solti, bleibt leider fern.

Der Festspielbeginn, der doch wohl zugleich den Be=ginn einer neuen Ära dokumentieren sollte, hat nicht dem standgehalten, was man nach Münchens großer, mit der Dirigentenfolge Bruno Walter, Hans Knap=pertsbusch, Clemens Krauß verknüpften Tradition zu erwarten gewillt und verpflichtet ist. Keilberth ist der im Repertoire erfahrene und handwerklich versierte Mann am Pult, und man weiß, daß er seine musika=lische Konzeption durch ein genaues Wagner=Studium zu belegen versteht. Und er ist auch ein leidenschaft=licher Musiker, dem man aus dem abendlichen Affekt resultierende Ungehobeltheiten im Ensemble= und Orchesterklang verzeihen könnte. Aber das ganz große Format, das Künstler wie Hörer zur Erschütte=rung bringt — hier im spezifischen Sinn die ganz aus der Realität schwindende, das Unsagbare im Klang=symbol offenbarende Darstellung von Musik — das bleibt ihm und seiner Münchener Tätigkeit an Ent=



„Feuersnot"
von Richard Strauss in der Bayerischen Staatsoper, München. Unser Bild zeigt Marcel Cordes in der Rolle des Kunrad, der Ebner.

wicklung vorbehalten und zu wünschen. Szenisch hat man sich von Bayreuth zu distanzieren versucht, allein die im Gegenständlichen verharrenden Bühnenbilder von Emil *Preetorius*, namentlich die des ersten und zweiten Aktes mit einem Übergange nahezu ausschließenden falschen Rot in den Laubvorhängen, sind weniger geglückt als vieles frühere. (Man gibt den abstrahierenden malerischen Visionen Wieland Wagners in der ersten Neu-Bayreuther Fassung entschieden den Vorzug.) Die Regie Rudolf *Hartmanns* blieb so peripher, daß die Darsteller mit Ausnahme von Martha *Mödls* großartiger und immer gereifterer Isolde und Hertha *Töppers* jugendlicher, doch registerreichen Brangäne sich selbst überlassen und bisweilen recht hilflos wirkten. Bei Ludwig *Suthaus*, der für Tristan hervorragende stimmliche Mittel besitzt, wäre ein intensiveres Probieren auf die Einheit des musikalischen und darstellerischen Ausdruckes hin erforderlich und wohl gewinnbringend gewesen.

Fritz *Rieger*, Leiter der Münchener Philharmoniker und zum ersten Male Gast am Pult der Staatsoper, dirigierte Mozarts „Entführung", die dritte Neuinszenierung (nach „Figaro" und „Capriccio") im Alten Residenztheater. Rieger musizierte subtil, ohne an Nuancierung des Guten zuviel zu tun, vielleicht noch nicht immer ganz mit der Souveränität, die das Menschliche dieses aufkeimenden Mozart mit purer Selbstverständlichkeit entbindet. Das Bayerische Staatsorchester zeigte weit mehr Spielkultur als am Eröffnungsabend. Diesen Klangkörper, dem merklich so hervorragende Instrumentalisten angehören, wieder auf den höchsten Standard zu bringen, auch das dürfte zu den wichtigen Aufgaben des neuen Opernchefs gehören, dem allerdings gegenüber dem doch gerade dem Verschleiß ausgesetzten Repertoire nicht gerade der Ruf der Probenfreudigkeit vorausgeht. Stimmlichen Hochglanz ergibt die Besetzung mit Erika *Köth* (Konstanze) und Richard *Holm* (Belmonte), die sich an Gesangskultur nichts nachgeben, und Kurt *Böhme* (Osmin), dessen burlesken Spieltrieb die ganz auf unbeschwertes Singspiel abgestellte Regie Heinz *Arnolds* doch zu sehr die Zügel schießen läßt. Bezaubernd der Rahmen: Die gelöste Freudigkeit des Rokokotheaters, bei dessen Einbau in die Residenz man einen stillen Nebenhof mit Umgängen und Galerie einbezog, steht in rechtem Verhältnis zu Mozarts jüngerem Werk, der Übergang vom Exterieur zum Interieur, bei dem Ludwig *Hornsteiners* in duftigem Weiß-Blau gehaltene Ausstattung ihre wesentliche Rolle spielt, ist eine Inszenierung für sich.

So wie die Ausstellung „Europäisches Rokoko", die in den das Cuvilliéstheater einschließenden Räumen der Residenz untergebracht ist, auf das theatralisch-bewegte Darstellungsbedürfnis des Rokokomenschen hinlenkt, so kann man den Strauss-Abend der Staatsoper als eine Art Ergänzung der Jugendstilabteilung empfinden, die in Münchens zweiter großer Jubiläumsausstellung „Aufbruch zur modernen Kunst" diese bedeutsame Epoche der Jahrhundertwende spiegelt. Das Ballett „Josephslegende", das man zu „Feuersnot" gab, sollte ja auch erneuern: den reinen Tanz, den Tanz als Ausdruck des Dramatischen. In der Musik hat sich diese Doppelaufgabe hier nicht erfüllt, sie rauscht vorbei, kalt, falsch und pompös wie die das Schwül-Sinnliche eher negativ apostrophierende Pracht kraftlos zerspielende Ausstattung Jean Pierre *Ponelles*, wie Heinz *Rosens* werkgerechte, darum entschuldbare Choreographie. (Tapfere Bemühung vortrefflicher Solisten: Natascha *Trofimowa*, Heino *Hallhuber*, Inge *Bertl*.) Das ist vorbei — der Jugendstil war mehr.

Mehr — im ästhetischen Effekt — ist auch das Singgedicht „Feuersnot" aus dem Jahr 1901. Den saftig-bajuwarischen Text schrieb Ernst von Wolzogen nach einer vom Komponisten entdeckten alten niederländischen Sage, im übermütigen Überbrettl-Deutsch und archaisierenden Dialektformen, wie sie Orff wieder aufgegriffen hat: Eine Spröde läßt ihren Verehrer in einem Korb zwischen Himmel und Erde hängen, statt ihm das ersehnte Stelldichein zu gewähren. Dieser, der junge Zauberer (Strauss) und Nachfahr des alten

Zauberers (Wagner) löscht alles Licht der Stadt: „Aus heiß=jung=fraulicher Liebe einzig das Feuer euch neu erflammt." So geschieht's und geschah's zu München: als das Kammerfensterlein hell aufstrahlt, sind die Liebenden vereint. Wolzogens Gedicht steckt voller Stabreim=Unfug, und die Musik, ganz Straussscher Klang und Wohllaut, voller Zitate aus dem Werk des „alten Zauberers"; eine Persiflage wohl, doch zugleich die Huldigung an ein Genie.

Eine hübsche Aufführung: in der kleinstädtisch=parodierenden Kulisse Max *Bignens'*, dank der lockeren Spielführung Herbert *Grafs* und der musikalischen Leitung Rudolf *Kempes*, der — wie zuvor in der „Josephslegende" — das differenzierte Strauss=Orchester virtuos handhabte. Maud *Cunitz* war eine stämmige Sendlinger=Tochter aus der Sendlingergass', Marcel *Cordes* sang Kunrad, den Ebner. Seit Jahrzehnten hatte München seine Lokal=Oper nicht mehr gespielt; nun wurde sie herzlich belacht und beklatscht. Und die Moral von der Geschicht': München, München, zier dich nicht — sonst verlöscht das Gokellicht.

Ernst Thomas

New-Yorker Musikleben

Es ist eine auffallende Erscheinung im New=Yorker Konzertleben, daß viele berühmte Solisten gegenwärtig von eigenen Veranstaltungen absehen. Sie beschränken sich zunehmend darauf, von Organisationen verpflichtet zu werden. Es ist offenbar selbst für die angesehensten Künstler keineswegs mehr leicht, die großen Säle zu füllen. Die Gründe liegen nicht zum wenigsten in dem Auszug der bürgerlichen Schichten aus Manhattan. Es muß schon ein ganz besonderer Anlaß vorliegen, um einen „Vorortler" dazu zu bestimmen, nach der Berufszeit noch stundenlang bis zum Konzertanfang herumzusitzen, um dann um Mitternacht oder noch später zu Hause zu sein. Auch die überfüllten öffentlichen Beförderungsmittel und die überlasteten Autostraßen machen den Entschluß eines Konzert= oder Theaterbesuchs schwerer. Mitentscheidend ist auch die ungeheure Zunahme der Grammophone und der Televisions=Apparate. Die Schallplattenindustrie bringt in Amerika mehr denn je zuvor klassische und wertvolle moderne Musik auf den Markt. Das „Hauskonzert", vielfach auch in der Form der selbstgespielten Kammermusik, hat neue Bedeutung erlangt. Das an sich keineswegs nachlassende Interesse an guter Musik findet seinen Ausdruck auch in Neugründungen von Konzertgesellschaften in den kleineren Städten um New York.

Eine steigende Tendenz der Anteilnahme am Opernleben zeigt sich in den meistens sehr gut besuchten Aufführungen in Konzertform. Da naturgemäß keine Konkurrenz mit den beiden großen Operntheatern New Yorks unternommen werden kann, wendet sich die „American Opera Society" vornehmlich der älteren musikdramatischen Kunst zu. Sie hat mit ihren Ausgrabungen eine glückliche Hand. Ihre letzte war „Anna Bolena" von Donizetti. Das Werk wurde mit hervorragenden Kräften in einer halbdramatischen Anlage geboten. Der Konzertgesang war durch Gesten und die Situation andeutende, historisch stilisierte Gewänder aufgelockert. Es handelt sich ohne Frage um einen etwas problematischen Kompromiß. Er trägt aber dazu bei, die Amerikaner „opernbewußt" zu machen.

Mit weit größerer Durchschlagskraft wirbt für die Oper in USA die NBC Opera Company, deren Televisions=Aufführungen in Farben und zugleich in Schwarz=Weiß Millionen erfassen. Ihre letzte großartige Leistungen waren die „Gespräche der Karmeliterinnen" von Francis Poulenc. Da jedes gesungene Wort durch die räumliche Nähe des Zuhörers zum Bühnengeschehen verständlich wird und ihn zum unmittelbaren Zeugen werden läßt, besitzen Televisions=Aufführungen einen Vorsprung vor denen der großen Opernhäuser. Eine höchsten Ansprüchen genügende Besetzung des von Sauel *Chotznoff* inszenierten und von Hermann Peter *Adler* dirigierten Werkes enthüllte die großen Schönheiten der Musik und der Dichtung.

In der Metropolitan Opera setzte Karl *Böhm* sein im „Don Giovanni" sehr glücklich begonnenes Gastspiel mit dem „Rosenkavalier" gleich erfolgreich fort. Die Vorstellung war ein Musterbeispiel der Koordinierung von Bühnenensemble und Orchester. Obgleich mit weit bescheideneren finanziellen Mitteln arbeitend, hat die jetzt von Julius *Rudel* als Generaldirektor verwaltete N. Y. City Opera Company den ersten Zyklus dieser Saison mit gefeilten Vorstellungen günstig absolviert. An den sogenannten „Off=Broadway"=Bühnen ist bisher nur die Opernabteilung der Juilliard School of Music mit einer Uraufführung hervorgetreten. Wie stets in nichts an eine „Schülervorstellung" erinnernd, gab sie „The Sweet Bye and Bye" von Jack Beeson mit dem Libretto von Kenward Elmslie. Der Komponist ist Professor an der Columbia University und wurde weiteren Kreisen durch sein kurzes Bühnenwerk „Hello Out There" vorteilhaft bekannt. Die Handlung schildert den tragisch ausgehenden Zusammenstoß einer fanatischen, religiösen Sekte mit Weltkindern. In breiten Chören, die an alte amerikanische Hymnen anklingen, beweist Beeson am eindringlichsten sein kompositorisches Talent.

Nach den Gastspielen von *Cluytens* und *Previtali*, denen beiden es nicht schwer wurde, Orchester und Publikum durch kraftvolle und künstlerisch fundierte Gestaltung zu gewinnen, begann Leonard *Bernstein* seine Serie mit der N. Y. Philharmonic. Er stellte sich in den ersten Konzerten, wie schon oft früher, in der Doppeleigenschaft als Dirigent und Pianist vor. Als amerikanische Erstaufführung spielte er das II. Klavierkonzert von Dimitri Schostakowitsch, das dieser für seinen Sohn, einen Studenten am Moskauer Konservatorium, geschrieben hat. Es ist ein in den Ecksätzen sehr zügiges, witzig pointiertes, effektvolles Werk, dessen Mittelsatz, ein russisch=melancholisches Andante, wirksame Kontraste schafft. Mit erstaunlicher Mühelosigkeit und manueller Makellosigkeit bewältigte Bernstein, vom Instrument aus zugleich dirigierend, die Novität.

*

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Riesenstadt New York, die nahezu acht Millionen Einwohner zählt und mit der Bevölkerung von „Greater New York" auf etwa 13 Millionen kommt, daß sich nicht mehr als ein einziges großes Symphonieorchester in regelmäßi=

gen Zyklen halten kann. Dieses Monopol der „New York Philharmonic" läßt sich nur durch die Gastspiele der Orchester aus Philadelphia, Boston, neuerdings auch Cleveland, Pittsburg, Washington, D. C. und andern Städten erklären. Das unter dem Namen „Symphony of the Air" ohne ständigen Dirigenten weiter existierende frühere Orchester der National Broadcasting Company fristet ein Dasein mit „Gelegenheitsarbeit", wobei sich herausstellt, daß es sich seine hervorragende Qualität bisher erhalten hat. Einen beachtenswerten Bestandteil des Konzertlebens bilden die Aufführungen der „National Orchestral Association", die nicht nur junge Musiker für die Engagements in großen Orchestern vorbereitet, sondern durch unalltägliche Programme neue Farben beisteuert.

Die „New York Philharmonic" beendet mit dieser Saison eine in mancher Hinsicht beanstandenswerte Aera. Viele neben dem ständigen Dirigenten Dimitri Mitropoulos erscheinende Gastdirigenten machten die Programme oft zu einem unorganischen Gemisch. Leonard *Bernstein*, schon jetzt weit in den Vordergrund gestellt, wird in der nächsten Spielzeit 18 Wochen, also mehr als die Hälfte des ganzen Zyklus, dirigieren und, vor allem noch, die künstlerische Gesamtleitung in Händen haben. Ihm zur Seite treten v. *Karajan*, *Mitropoulos*, *Barbirolli* und der junge, ungewöhnlich talentierte Amerikaner *Schippers*. Als energischer Förderer zeitgenössischer amerikanischer Musik ließ Bernstein in den vergangenen Wochen David *Diamond* in einer neuen, gehaltvollen Symphonie zu Worte kommen. Alexai *Haieff* war mit einem „Ballett in E" vertreten, einem unterhaltsamen, zunächst für die Bühne gedachten, aber auch in Konzertform ansprechenden Werk. Ein homo novus, Teo Macermo, unternahm einen etwas lärmenden Einbruch in die distinguierten Reviere der Philharmoniker durch „Fusion". Mitropoulos bemühte sich mit Rudolf *Serkin*, für das Klavierkonzert von Max *Reger* den Boden zu bereiten. Die Anhänger Arnold *Schönbergs* hatten erwünschte Gelegenheit, dessen Klavierkonzert op. 42 in einer wahrhaft authentischen Interpretation des eminent begabten Kanadiers Glenn *Gould* zu hören. Der von Ernst Krenek für den Konzertgebrauch fertiggestellte Torso der X. Symphonie von Mahler bildete einen bewegenden Rückblick.

*

Gemäß ihrer ganzen künstlerischen, organisatorischen und auch gesellschaftlichen Struktur kann sich die Metropolitan Opera in New York nur wenig am zeitgenössischen Schaffen beteiligen. Weitgehende, auf Präsentation von Standardopern eingestellte Verpflichtungen gegenüber den Abonnenten und durch das Engagement vieler hervorragender ausländischer Kräfte veranlaßte Dispositionen machen ein Vorstoß in das Gebiet des Schaffens der Gegenwart sehr schwierig. Ein Einzelfall war die Uraufführung der Oper „Vanessa" von Samuel Barber.

Dem zweiten Opernhaus, der N. Y. City Opera, die in Julius Rudel, dem seit der Gründung als Kapellmeister tätigen Mitglied, einen ungewöhnlich befähigten Direktor gefunden hat, ist durch die Initiative der Ford Foundation ein neuer Weg erschlossen worden. Die für kulturelle Zwecke mit enormen Mitteln ausgestattete Stiftung, die an Großzügigkeit und Zielbewußtsein nur mit der Rockefeller Foundation zu vergleichen ist, hat ihren Blick jetzt auch auf die Förderung moderner Musik gerichtet. Nach einigen Jahren der Unterstützung des Louisville Symphony Orchestra zum Zwecke, neuen symphonischen Werken den Weg zu bahnen, hat die Foundation der N. Y. City Opera 105 000 $ zur Verfügung gestellt. Die Summe war dazu bestimmt, der Bühne eine Frühjahrsspielzeit mit ausschließlich amerikanischen Opern zu ermöglichen.

In nur viereinhalb Wochen hat das Institut ein Repertoire mit überwiegend vorher nicht gespielten Werken bewältigt. Es wurden mit großem Erfolg hinsichtlich der Wiedergabe nicht weniger als zehn Ur- und Erstaufführungen oder Wiederholungen aus früheren Jahren in fast stets neuer Besetzung gegeben. Bei sechs der Werke darf man annehmen, daß sie über den Tag hinaus Bestandteil des Spielplans, nicht nur eines amerikanischen Opernhauses bilden werden.

„The Ballad of Baby Doe" von Douglas Moore, nach dem Libretto des vor nicht langer Zeit jung verstorbenen hochbegabten Schriftstellers John Latouche, ist eine mit dramatischem Instinkt angelegte lyrische Oper. Die Handlung führt in die Epoche, in der Silberminen in Colorado und ihre Ausbeutung den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstieg, durch die neu eingeführte Goldwährung den jähen Sturz des Emporkömmlings Horace Tabor brachten. Die Partitur zieht Kräfte aus der Volksmusik des Westens, ohne ihr eigenes Gesicht einzubüßen. Die Vorgänge sind spannend; das Milieu wird, auch durch Hinzunahme von Projektionen, anschaulich demonstriert. Es ist ein Opernsingspiel entstanden, das in Text und Ton auf hoher Stufe steht.

Vittorio Gianninis „The Taming of the Shrew" hinterließ schon bei der Television-Uraufführung (1956) einen so starken Eindruck, daß das Werk von dem „Music Critics Circle of New York City" als die beste musikdramatische Leistung des Jahres ausgezeichnet wurde. Der Komponist schrieb nach dem Lustspiel von Shakespeare eine witzige, lebendige, mit sicherster Hand gebaute Komödie, die in meisterhaft gewobenen, an Verdi gemahnenden Ensembles ihre Höhepunkte hat.

Die Wiederbegegnung mit dem Familiendrama aus den Südstaaten „Regina" von Marc Blitzstein, nach dem lange am Broadway gegebenen gesellschaftskritischen Schauspiel „The Little Foxes" von Lillian Hellman, war ebenfalls ein positiver Beweis für die sich im amerikanischen Opernschaffen regenden starken Kräfte. Die Charaktere dieser von Haß, Habgier, Herrschsucht und Trunksucht seelisch zerstörten Menschen sind mit ungewöhnlicher Eindringlichkeit und musikalischer Originalität geschildert. Blitzstein entwickelt hier den amerikanischen Prototyp eines von Musik unterbauten Spiels, in dem Musiker und Textdichter koordiniert sind. Ich sehe in diesem Komponisten eine der großen Hoffnungen der Opernbühne dieses Landes.

Die wieder in den Spielplan aufgenommene Oper „Susannah" von Carlisle Floyd, einem im Süden lebenden Universitätslehrer, konnte einer Nachprüfung standhalten. Die Gefühle und Handlungen der im Kleinbürgertum lebenden Menschen, ihre durch Vorurteile geweckten Konflikte finden ihre Spiegelung in einer Musik, in der oft altertümlich-religiöse Gesänge die spezifische Atmosphäre schaffen. Floyd hat die große Genugtuung, daß sein Werk vom New Yorker Ensemble in der Serie amerikanischer Opern auf der Brüsseler Weltausstellung gegeben wird.

In die Bezirke des spezifisch amerikanischen „Musical" gehört „Lost in the Stars" von Kurt Weill. Das Stück wurde lange am Broadway mit beträchtlichem Erfolg gespielt. Mit diesem in Südafrika spielenden, die dort herrschenden Rassengegensätze mit tragischen Akzenten behandelnden musikalischen Drama schloß Weill, kaum 50 Jahre alt, durch den Tod seine Laufbahn ab. Das dargestellte Problem, das mehr denn je akut ist, wird von dem Komponisten wenn auch nicht vertieft, so doch durch den Ton künstlerisch illustriert.

Gute Kontraste im Repertoire schufen das amüsante Lustspiel „The Old Maid and the Thief" und der gruselige Reißer „The Medium" von Gian-Carlo Menotti. Die Uraufführung der nachgelassenen Oper „The Good Soldier Schweyk" von dem jüngst, erst 35 Jahre alten, an Leukämie verstorbenen Komponisten Robert Kurka war eine Enttäuschung. Das Werk ist der Erstling eins hochtalentierten, aber mit der Bühne noch nicht vertrauten Musikers, der schon in der Wahl des Stoffes einen Fehlgriff gemacht hat. Sein Librettist, Lewis Allan, schuf im Anschluß an den bekannten Roman von Jaroslav Hasek eine Burleske statt einer Tragikomödie, in Unkenntnis der europäischen Welt während der Zeit des Ersten Weltkrieges. Das Orchester besteht nur aus einem Bläserensemble und Schlagzeug, was in einem abendfüllenden Werk eine schwer erträgliche Monotonie des Klanges hervorruft.

Ganz auf der negativen Seite der Aufführungsserie stand das zu einer Opernszene entwickelte widerwärtige Gezänk eines hauptsächlich an Television, Magazinen und vor allem Alkohol interessierten jungen Ehepaares in einem Vorort, das Marc Bucci in „Tale for a Deaf Ear" mit drastischen musikalischen Mitteln gespielt.

Artur Holde

»Theater der Nationen« in Paris

Seit dem ersten Pariser Theaterfestival (1954) hat sich die Besucherzahl von Jahr zu Jahr gesteigert und 1958 neue Rekordziffern erreicht. Im Verlauf von vier Monaten traten heuer nicht weniger als 20 Ensembles aus allen Erdteilen auf. Die Pressevertreter, die nun fünfmal der seit 1955 auf einstimmigen Beschluß der Bühnenleiter als Spielzeit des „Theaters der Nationen" bezeichneten Veranstaltung beigewohnt haben, konnten frühere Eindrücke ergänzen. Im Spiegelbild des Gesehenen und Gehörten ließen sich sehr verschiedenartige Strömungen erkennen.

Auf dem Gebiete der Szenenmusik lassen sich vier Haupttendenzen unterscheiden: 1. Die Benutzung von mitunter schon vor Jahrhunderten entstandenen, im Original oder in einer Bearbeitung aufgeführten Partituren von klassischen Werken. Als Beispiel seien die Schöpfungen von Lully genannt. 2. Neue Kompositionen, in denen die Verfasser versuchen, eine Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart zu schlagen. Wir denken hier an die Tendenzen des griechischen Nationaltheaters von Athen gelegentlich der Aufführungen von Meisterwerken des Altertums: Musik zur „Medea" des Euripides von Manos Hadjidakis, zu „König Oedipus" von Katina Paxinu, zur „Iphigenie in Aulis" des Euripides von Arghyris Kunadis. Oder die Musik von Christobal Halffter zu „La Celestina" von Fernando de Rojas (entstanden 1490), der vom Teatro de la Eslava Madrid gespielten ersten Komödie, die Westeuropa geschaffen hat. Wir erwähnen die Szenenmusik von Nino Rota, der sich um eine Anpassung an die von Luchino Visconti für seine italienische Truppe geschaffene neo-realistische Inszenierung des „Impresario von Smyrna" von Carlo Goldoni befleißigte. 3. Die Verwendung folkloristischer Elemente zur Erleichterung der Transposition fremden Kulturgutes in die eigene Gedankenwelt. Der vom marokkanischen Theater in eine mohammedanische Komödie verwandelte „Eingebildete Kranke" von Molière lieferte dafür ein treffliches Beispiel. 4. Das Zusammenschweißen von Musik, Gesang und Tanz mit dem Text, wie es in Theaterwerken unserer Epoche zu beobachten ist. Die Tätigkeit des Teams Brecht/Weill bzw. Brecht/Dessau sei hier für die enge Zusammenarbeit von dramatischen und Musikautoren angeführt.

Auf dem Gebiete der fernöstlichen Schauspiele sahen sich die Besucher mehreren Schwierigkeiten gegenüber: 1. Alle im Fernen Osten seit Jahrtausenden verbreiteten, dem Europäer gar nicht oder nicht genügend vertrauten Religionen haben das Denken, die Gewohnheiten, die Lebensziele der Bewohner bestimmt. 2. Musik- und Tanzschöpfungen sind unter gänzlich anderen Voraussetzungen entstanden und entwickelt worden als im Abendland. 3. Die asiatischen Künstler haben vollkommen andere Aufgaben zu erfüllen als unsere

Der neue Generalmusikdirektor in Aachen,
Hans Walter Kämpfel



Schauspieler und Musiker. Welche Maßstäbe soll also der westliche Mensch anlegen?

Das Instrumentarium, das in China, Japan oder auf Ceylon benutzt wird, ist weit weniger zahlreich und vielfältig als bei uns. Wird darum der Musik im Rahmen einer „Oper" oder einer Tanzvorführung eine geringere Aufgabe zugewiesen? Es genügt zu beobachten, wie ein Erhu-Spieler von Peking seine nur zwei Saiten aufweisende Violine mit dem Bogen virtuos bearbeitet, oder festzustellen, welche Vielfalt an Geräuschen ein Trommler von Kandyan (Ceylon) mit Hilfe seiner Fingerfertigkeit auf seinem Instrument hervorzubringen vermag, um sich vor einem vorschnellen Urteil zu hüten. Wir können die Grazie der Frauen, die Geschicklichkeit männlicher und weiblicher Akrobaten, die artistischen Höchstleistungen, die Pracht der Kostüme, die Beleuchtungseffekte bewundern. Aber die von den Chinesen, den Mitgliedern des Nô- und Kabuki-Theaters, der nationalen Truppe von Ceylon benutzten Farben, Masken und Kostüme, die Stellungen der Finger, Arme, Beine, die Sprache der Augen in unbeweglichen Gesichtern vermögen wir nicht zu deuten. Was die uralten Veden, die brahmanische, buddhistische, shinto- und taoistische Weltanschauung umfassen, müßte man beherrschen, die im Laufe der Jahrhunderte einander folgenden symbolischen Bedeutungen und Traditionen der Asiaten kennen, die von den 250 nationalen und den 2000 vom chinesischen Staat subventionierten Bühnen benutzten Stilarten ebenso unterscheiden können wie alle Stadien der komplizierten Geschichte des Kabuki-Dramas und Kabuki-Tanzes oder die Einzelheiten der mehrere tausend Jahre alten indischen Riten. Und darum beschränkt man sich besser darauf, sich einfach von dem Dargebotenen bezaubern zu lassen.

Um die Erneuerung der Oper hat man sich auf mancherlei Weise bemüht. Auch unsere begabtesten Künstler können nur ihr Bestes geben, wenn der Vorbereitung genügend Zeit und Sorgfalt gewidmet werden kann. Eine Probe von der auf diese Weise erreichbaren Qualität lieferte das Gastspiel der Glyndebourne Festival Opera („Le comte d'Ory" von Rossini und „Falstaff" von Verdi).

Die Absichten, welche Bertold Brecht bei dem „Verhör des Lucullus" vorschwebten, sind deutlich. Paul Dessau hat sich bei der Abfassung der Musik willig den Forderungen des Dichters unterworfen. Man schien in Paris schon deswegen wenig geneigt zu sein, den von den Autoren eingeschlagenen Weg als einen dem lyrischen Theater breite Möglichkeiten eröffnenden einzuschätzen, weil das Werk als zu handlungsarm, also nicht den Anforderungen eines Bühnendramas entsprechend empfunden wurde. Die philosophischen bzw. intellektuellen Gedankengänge, mögen sie in moralischer Hinsicht noch so große Zustimmung verdienen, schienen den Parisern besser für ein Oratorium geeignet zu sein, der Text auch ohne Musik denkbar, aber die Musik bei aller Originalität ohne Text der Wirksamkeit zu sehr beraubt. So konnte die Städtische Oper von Leipzig in der Seinemetropole nur einen Achtungserfolg buchen.

Egks „kulinarische" Buffo-Oper „Der Revisor" nach Gogol wurde dafür um so begeisterter aufgenommen. Die an ein Bühnenwerk zu stellenden Ansprüche schienen dem Publikum hier in einer so vollkommenen Weise erfüllt zu sein, daß es der Oper von Stuttgart einen Triumph bereitete. Das Libretto und die farbenprächtige Musik, die den Sängern gegebenen, von ihnen vollendet ausgenutzten Möglichkeiten und die durch die geschickte Spielleitung und die dekorative Gestaltung noch unterstrichene slawische Atmosphäre fanden uneingeschränkte Zustimmung. Als revolutionär wurde die von Egk vorgeschlagene Lösung zur Verjüngung des gesungenen Theaters keineswegs empfunden. Sie schien den Parisern nur geeignet, die musikliebende Menge anzulocken und zu befriedigen.

Es bleibt noch hinzuzufügen, daß der surrealistische Sketch „Hin und zurück" von Paul Hindemith zu einem Text von Marcellus Schiffer, den die Kammeroper von Buenos Aires in Paris zu Gehör brachte, ebenfalls einen großen Anklang hatte. Und so fand die Opernspielzeit des Theaters der Nationen einen heiteren Ausklang.

Edgard Schall

Liebermanns »Geigy Festival Concerto«

Das Jubiläum eines Basler Industrieunternehmens hat den Zürcher Komponisten Rolf Liebermann zu einem Werk inspiriert, das ohne diesen Anstoß vermutlich nie geschrieben worden wäre. Die mit Abstand älteste Chemiefirma J. R. Geigy AG. ist im Sommer 1958 zweihundert Jahre alt geworden. Sie hat bei dieser Gelegenheit nicht bloß sechs Millionen Franken für Wohlfahrt, Forschung und Ausbildung als Jubiläumsspende ausgesetzt, sie hat zudem der Kunst gedacht. Der Jubiläumsakt in der Stadt größtem Konzertsaal war musikalisch umrahmt. Man suchte nach einer Komposition aus der Gründerzeit und fand sie in der Es-Dur-Sinfonie aus dem Opus 4a von Johann Stamitz, die zwar etwas früher schon in Paris erschienen, jedoch vermutlich erstmals 1758 in Basel zu hören gewesen ist. Und man beauftragte einen Zeitgenossen, ein Stück aus dem Geist des heutigen Basel heraus zu schaffen, wobei man ihm nahelegte, sich des beliebtesten Volksfests, der Basler Fastnacht, zu entsinnen. Dabei spielt das Trommeln eine große Rolle. Die meist von Pikkolobläsern begleiteten Gruppen bedienen sich recht stattlicher Schlaginstrumente, die anschaulich als „Kübel" bezeichnet werden und jenen Instrumenten ähneln, die man heute meist nur noch in Museen sieht. In den letzten Jahrzehnten ist das Trommeln in Basel zu einer wahren Kunst entwickelt worden, und zu den alten Märschen sind viele neue hinzugekommen.

Daraus hat der um Ideen nie verlegene Rolf Liebermann Nutzen gezogen und in sein ein für allemal „Geigy Festival Concerto" geheißenes Werk von rund zwölfminütiger Dauer eine Reihe populärer Rhythmen und Melodien eingeflochten, die durch das stark besetzte Orchester geschickt miteinander verbunden werden. Das „Geigy Festival Concerto" ist so zu einem eigentlichen Trommelkonzert geworden, das keine Probleme stellt und doch trefflich unterhält. Den Solopart schlug Fritz *Berger*, einer der besten Kenner der Basler Trommelkunst, virtuos, während die Leitung bei Paul *Sacher* in den besten Händen lag.

Hans Ehinger

Stockholm

Die Saison in Stockholm war musikalisch recht abwechslungsreich und brachte einige wertvolle Bereicherungen des Musiklebens. An erster Stelle ist hier die Oper zu nennen, die sich das Blanchetheater mietete und damit eine ideale zweite Bühne für Kammeropern erhielt. Man hatte also während des ganzen Frühjahrs erstmalig die Möglichkeit, jeden Abend zwei verschiedene Opern hören zu können. Das Repertoire der neuen Bühne bestand aus drei Werken: The turn of the screw von Britten, Tranfjädrarna (Die Reiherfedern) von S. E. Bäck und Fridas visor (Fridas Gesänge) von Sjöberg. Sjöbergs Werk ist eine sehr unglückliche Aneinanderreihung volkstümlicher Lieder und hatte keinen nennenswerten Erfolg. Brittens Kammeroper lief jedoch wochenlang vor ausverkauftem Haus. Sie war glänzend einstudiert worden und wird sicherlich lange im Repertoire der Oper bleiben. Dasselbe wäre für Bäcks Oper zu hoffen, die zwar nicht so populär wurde wie Brittens Werk, aber doch eine tadellos durchkomponierte Arbeit eines Komponisten ist, der im schwedischen Musikleben mehr und mehr an Boden gewinnt. Im Opernhaus lief inzwischen das alte Repertoire weiter, mit denselben guten Sängern, dem nicht immer so guten Orchester und der teilweise recht einfallslosen Regie. Zu den Neueinstudierungen zählen Liebermanns „Schule der Frauen", Mussorgskys „Boris Godunow" und Berlioz' „Trojaner". Letztere hat Herbert *Sandberg* sehr geschickt bearbeitet und mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht. Aber die „Trojaner" litten ebenso wie Liebermanns Oper unter der mangelnden Regie. Die Sänger der Stockholmer Oper sind nach wie vor erstklassig, und viele von ihnen, wie z. B. Birgit *Nilsson*, Kerstin *Meyer*, *Nordmo-Lövberg*, Elisabeth *Söderström*, Margareta *Hallin*, Sigurd *Björling*, um nur einige zu nennen, haben dies auch außerhalb der schwedischen Grenzen bewiesen. Das Orchester spielt oftmals recht unrein und fast immer zu dick, aber z. B. bei Britten und Berlioz war es ausgezeichnet.

Ein neuer Faktor im Stockholmer Konzertleben ist das schwedische Radio. Während des vergangenen Winters bot es jeden Samstag ein öffentliches Konzert. Größtenteils waren es Orchesterkonzerte, die meistens von Georg Ludwig *Jochum* dirigiert wurden, der in Stockholm einen sehr guten Namen hat; Schumanns Paradies und die Peri gehören zu den Werken, die er zu Gehör brachte. Aber auch Solistenkonzerte und Kammerkonzerte gehörten zu der Serie. Robert *Casadesus*, *Badura-Skoda* und *Gulda* waren wohl die besten Solisten. Seltenheiten wie Machaults „La messe de Notre Dame" und Hindemiths Liederzyklus „Die junge Magd" runden das Programm der Saison ab, und der Erfolg dieses ersten Winters wird wohl dazu helfen, diese Samstagskonzerte im nächsten Winter noch weiter auszubauen.

Konsertföreningen hat sein Orchester umbenannt in Stockholmer Philharmonisches Orchester und unter diesem neuen Namen und der gewohnten Qualität eine reichhaltige Saison absolviert. 62 Konzerte in einem Winter ist eine große Anzahl, selbst wenn die meisten Programme zweimal gespielt wurden. Dr. Hans *Schmidt-Isserstedt* hat als erster Dirigent Großartiges geleistet, und die Stockholmer Philharmoniker sind jetzt ein Orchester von Rang. In diesem Zusammenhang muß auch der Chor der musikalischen Gesellschaft erwähnt werden, der von J. *Norrby* sehr gut geschult worden ist und letzten Winter in Mahlers Zweiter Sinfonie, Oratorien von Haydn und Rosenberg und Beethovens Missa solemnis erstklassig war. Als Gastdirigenten hörte man u. a. Otto *Klemperer*, Vittorio *Gui*, Georg *Solti* und den noch jungen Lorin *Maazel*, der einen sensationellen Erfolg buchen konnte. Unter den vielen guten Solisten müssen vor allem *Mainardi* und *Segovia* genannt werden, die jeder in seiner Art über jeder Kritik stehen.

Unter den Solistenkonzerten hinterließen die Liederabende von Irmgard *Seefried*, Elisabeth *Schwarzkopf* und *Fischer-Dieskau* sowie die Konzerte von *Mainardi*, *Leygraf* und Halina *Stefanska* den nachhaltigsten Eindruck.

A. F. Klinger

Tänzerische Sommerakademie in Krefeld

Am Anfang stand die Musenfreundschaft eines Krefelder städtischen Beamten zu Terpsichore. Er wurde der Initiator der Krefelder Gesellschaft zur Förderung des künstlerischen Tanzes, die heute bereits an die vierhundert Mitglieder umfaßt. Im vorigen Jahr ging die Gesellschaft mit zunächst zögernder Unterstützung durch Stadt, Land, Bund und private Mäzene an die Organisation einer Internationalen Sommerakademie des Tanzes, die so begeisterten Zuspruch fand, daß man in diesem Jahr das Unternehmen in größerem Rahmen wiederholen konnte.

Krefeld lud ein, und die Anmeldungen ließen nicht auf sich warten: 250 kamen aus dem Inland, 150 aus dem Ausland (es kamen nicht: die deutschen sogenannten Primaballerinen und Premier danseurs sowie die führenden deutschen Ballettmeister mit Ausnahme von Hannover und Wuppertal). Vierzehn Tage lang erlebten die Krefelder eine bohèmehafte Metamorphose ihrer Stadt.

Für nur fünfzehn Mark Teilnahmegebühr hatten die Tänzer die Qual der Wahl zwischen sieben verschiedenen Dozenten, die täglich in der Turnhalle der Rudolf-Steiner-Schule je neunzig Minuten unterrichteten: Lia *Schubert* aus Stockholm und Victor *Gsovsky* aus Paris, die sich in das klassische Training für Anfänger und Fortgeschrittene teilten, Boris *Kniaseff* aus Genf, der sein vieldiskutiertes, stangenloses Boden-Exercise lehrte, Elvira *Roné* aus Paris, die man als Spezialistin für klassische Originalchoreographien gewonnen hatte, José *Udaeta*, der spanischen Tanz unterrichtete, Rosalia *Chaldek* aus Wien, die ihr verblüffend logisch aufgebautes modernes Tanz-Training durchführte, und der Amerikanerin Laura *Sheleen*, die mit diversen modernen amerikanischen Techniken bekannt machte. Daneben gab es Vorträge und Diskussionen sowie einen abschließenden Demonstrationsabend mit charakteristischen Kurzdarstellungen der verschiedenen klassischen und modernen Techniken, gipfelnd in einigen im Rahmen der Akademie erarbeiteten Tänzen.

Am Rande der Krefelder Sommerakademie fand auch eine „Konferenz der in Deutschland tätigen Ballettmeister" statt, die trotz des sträflichen Desinteresses so vieler prominenter Vertreter die Gründung eines Verbandes deutscher Ballettmeister (zur Regelung gemeinsamer künstlerischer und organisatorischer Fragen) beschloß und die Gründung eines ähnlichen Verbandes der deutschen Tanz-Pädagogen anregte. Auch den „Deutschen Tänzerkongreß 1958" hatte man nach Krefeld einberufen, bei dem schwerwiegende Beschuldigungen gegen den Deutschen Bühnenverein

und seine Weigerung, den Tänzern einen ordentlichen Tarifvertrag zu gewähren, erhoben und die soziale Diskreditierung der deutschen Tänzerschaft gegenüber ihren Kollegen von Schauspiel, Oper und Operette mit Recht angeprangert wurden.

Mit der in jeder Weise glänzend bewältigten zweiten Durchführung dieser tänzerischen Sommerakademie hat Krefeld bewiesen, daß hier ein Kristallisationspunkt der deutschen Tanzszene im Entstehen begriffen ist, dessen Anregungen und Impulse für die deutsche Ballettsituation von außerordentlicher Bedeutung sind. Es bleibt zu hoffen, daß die Internationale Sommerakademie des Tanzes zu einer Dauereinrichtung wird, die zu ignorieren sich kein deutscher Tanzschaffender mehr leisten kann.

Horst Koegler

23. Musikwoche Braunwald

Wie es im „Saffa=Jahr" verständlich ist, stand die diesjährige Braunwalder Musikwoche im Zeichen der Frau, wobei der Umstand, daß diese Institution vor 23 Jahren von einer Frau ins Leben gerufen wurde, nicht unerwähnt bleibe. Das Thema lautete: «Die Musik und die Frau im Rahmen von drei Jahrhunderten europäischer Musik» und wurde in neun Vormittagsreferaten abgewandelt. Der seit Jahren in den Braunwald=Kursen als Vortragender mitwirkende Prof. Dr. A. E. *Cherbuliez* sprach fesselnd über das männliche und das weibliche Prinzip in der Tonkunst, über den Einfluß der Frau auf die nationalen Tonstile, über Frauengestalten in Oper und Lied, über die Frau als Komponistin sowie über Frauen in der schweizerischen Musikgeschichte, wobei einem bewußt wurde, welch bedeutende Rolle die Frau auf diesen verschiedenen Gebieten spielte und noch spielt. Dann kamen vier Frauen zum Wort: Carmen *Weingartner=Studer* mit einem besinnlichen, formvollendeten Referat über die Frau als Gattin des Künstlers, wobei sie ja aus eigenstem Erleben schöpfen konnte. Paula *Rehberg* schilderte das Leben Clara Schumanns, deren Larghetto op. 15 gespielt wurde, und Lilly *Merminod* führte am praktischen Beispiel vor, wie sie die Musik den Kindern nahebringt, wobei der Sopran von Isabella *Franzoni* einigen Mozartliedern zugute kam. Schließlich sprach noch Hedy *Salquin* über Künstlerin und Publikum. Wie sie ihre große musikalische Aufgabe erfolgreich bewältigte, so fand sie auch als Rednerin treffende, kluge Worte. Als Ergänzung zu den verschiedenen Vorträgen ließ Dr. Rich. *Menzel* an einem Abend die Originalhandschriften berühmter Frauen auf dem Bildschirm erscheinen, dabei an das Goethewort erinnernd, daß einem beim Betrachten solcher Dokumente bedeutende Persönlichkeiten auf magische Weise nahegebracht werden.

Aus dem fast überreichen musikalischen Programm sei der packende Vortrag der Arpeggionesonate für Cello und Klavier von Schubert durch Blanche *Schiffmann* erwähnt. Auf hohem Niveau stand auch die Wiedergabe der d=Moll=Violinsonate von Brahms durch *Attyla* und *Gabrielle Lengyel*, während die jugendliche Japanerin Yaeko *Yamane* den Händelvariationen von Brahms eine von hoher musikalischer Reife zeugende Interpretation angedeihen ließ. Nachhaltig wirkten auch die Darbietungen des Urfer=Quartetts, des Stalder=Quintetts, der Sängerinnen Edith *Mathis* und Barbara *Geiser=Peyer* sowie des Baritons Aurelio *Estanislao*. Frau Amadea *Redditi* spielte Debussys «Danse» für Harfe und Streicher, während ihr Sohn, Aldo Redditi, mit Hedy Salquin die Erste Violinsonate von Beethoven vortrug. Auch dieser Braunwalder Musikwoche war ein voller Erfolg beschieden. *M.*

DIE SCHALLPLATTE

Bekannte Werke in verbesserter Klangqualität

Joh. Sebastians Bachs Aria mit dreißig Veränderungen (Goldberg=Variationen) spielt Helmut *Walcha* mit der ihm eigenen Sorgfalt und dynamischen Klarheit auf zwei LP der Electrola (WCLP 553, WCLPS 554). Die Großlinigkeit der Wiedergabe und die aufnahmetechnische Zuverlässigkeit sichern der Interpretation auf lange Zeit vorbildliche Gültigkeit.

Die Schallplatten GmbH. „Orbis" (P. P. Kelen, Köln) hat mit dem Chor des Süddeutschen Rundfunks und dem Pro=Musica=Orchester (Stuttgart) den 129. Psalm (De profundis) des am Hofe Ludwigs XIV. wirkenden Michel Richard *de Lalande* aufnehmen lassen und damit einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der französischen Kirchenmusik um 1700 geleistet. Dirigent ist Marcel *Couraud;* namhafte Solisten geben der musikalisch=technisch leider nicht ganz ausgereiften Interpretation ein besonderes Gesicht (Orbis CX 10 570)

Joseph Haydns späte Streichquartette C=Dur (op. 74 Nr. 1), G=Dur (op. 77 Nr. 1) finden in der meisterhaften Einspielung des *Juilliard=Streichquartetts* eine erstaunlich transparente Wiedergabe. Vorbildlich sind besonders die Durchführungsteile. (RCA. LM - 2168)

In der Mozart=Jubiläumsausgabe der Philips GmbH. spielt Arthur *Grumiaux* die beiden Violinkonzerte B=Dur (KV. 207) und D=Dur (KV. 271a) mit jener musikantischen Leichtigkeit und Frische, die vielen der mittleren Werke des Salzburger Meisters das besondere Gepräge gibt. Den Orchesterpart besorgen die Wiener Symphoniker unter Bernhard *Paumgartner*. Eine Aufnahme, die qualitativ höchsten Ansprüchen gerecht wird (Philips A 00313 L). Hinreißend musiziert Guido *Cantelli* mit dem Philharmonia Orchestra (London) W. A. Mozarts A=Dur=Sinfonie (KV. 201) und das heitere Dorfmusikanten=Sextett „Ein musikalischer Spaß" (KV. 522). Die Wiedergabe unterstreicht die hohen musikalischen Fähigkeiten des allzu früh verstorbenen Dirigenten, dem eine glänzende Laufbahn sicher war. (His master's voice ALP 1461)

Ausgezeichnet im Zusammenwirken von Solist und Dirigent ist die geistig konzentrierte Wiedergabe von Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 c=Moll, die Wilhelm *Backhaus* mit den Wiener Philharmonikern unter Karl *Böhm* auf Decca (LXT 5353) eingespielt hat. Aufnahmetechnisch tadellos.

In ihrer technischen Qualität hervorstechend: Beethovens Sonaten für Violine und Klavier Nr. 6 A=Dur op. 30, 1 und Nr. 9 A=Dur op. 47. Arthur *Grumiaux* ist der Solist, Clara *Haskil* die kongeniale Begleiterin am Klavier. Ausgezeichnete Mischung glänzender Virtuosität und geistig vertieften Spürsinns. (Philips A 00430 L.) In höchster Zuverlässigkeit interpretiert das *Tatrai=Quartett* (Budapest) Beethovens Streichquartett Nr. 14 (cis=Moll, op. 131). Ausgeglichene Tempi, sauberste Übergänge, rhythmische Präzision und tief aus dem Musikalischen erfaßte Inhaltsgestaltung! (Telefunken BLE 14082)

Vorbildlich in Auffassung und Interpretation 14 Walzer von Frédéric Chopin, die der große französische Pianist Alfred *Cortot* im Juni 1934 eingespielt hat und die jetzt in einer klanglich sehr befriedigenden Übertragung auf eine Langspielplatte veröffentlicht wurden. Die Chopinfreunde seien auf diese Wiedergabe (La Voix de son Maître COLH 32) besonders hingewiesen, weil sie in ihrer poesievollen und empfindsamen Klanglichkeit ein Stück unwiederbringlicher Ver=

der rote faden *für Schallplattenfreunde*

Zusammengestellt von Dr. Heinrich Sievers

BAROCKE KAMMERMUSIK

Claudio Monteverdi

Madrigale, Scherzi, Canzonetten und Concerti
Ensemble vocal et instrumental Nadia Boulanger; Dirigent: Nadia Boulanger
Electrola (La voix de son maître). Les gravures illustres. COLH 20; 24,— DM
Musikalisch erstaunliche Interpretationen, die bereits 1937 aufgenommen wurden. Die technisch tadellose Übertragung auf LP erfolgte im vergangenen Jahr. Ausführliche Erläuterungen mit Notenbeispielen.

Elizabethan and Jacobean Music um 1600

Lied= und Instrumentalkompositionen von Dowland, Morley, Bartlett, Johnson, Campian, Parsons, Jenkins und Farnaby
Alfred Deller (Tenor in Altlage), Desmond Dupré (Laute), Gustav Leonhardt (Cembalo), Gamben=quartett
Amadeo Vanguard AVRS 6001; 24,— DM
Wenig bekannte, musikalisch wertvolle Beispiele, die einen guten Einblick in die frühbarocke englische Kompositionskunst geben. Technisch befriedigend.

Italienische Barockarien

Kompositionen von Caccini, Saracini, Gagliano, Donato, Giaches Wert, Berti und A. Scarlatti
Alfred Deller (Tenor in Altlage), Desmond Dupré (Laute und Gambe), George Malcolm (Cembalo)
Amadeo Vanguard AVRS 6085; 24,— DM
13 entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Proben aus der Frühzeit der italienischen Oper. Eine Sonate für Cembalo von Paradisi und eine Toccata von Rossi lockern auf. Eigenartiger Belcanto, der durchweg klangtechnisch gut gebracht wird.

Arcangelo Corelli

Concerti grossi op. 6 Nr. 4 D=Dur, Nr. 7 D=Dur, Nr. 8 g=Moll, Nr. 9 F=Dur, Nr. 10 C=Dur
Instrumental=Ensemble I Musici Rom
Philips A 00303 L; 24,— DM
Beseelte, disziplinierte Wiedergabe, klanglich besonders schön.

Giuseppe Torelli

Concerti grossi op. 8 Nr. 2 a=Moll, Nr. 3 E=Dur, Nr. 6 g=Moll, Nr. 9 e=Moll, Nr. 12 D=Dur
Instrumental=Ensemble I Musici Rom
Philips A 00302 L; 24,— DM
Stilistisch beherrscht, lebendig, klangbetont. Dynamisch kontrastscharf. Zügige Tempi. Aufnahme=technisch sauber.

Antonio Vivaldi

Aus „Il cimento dell'armonia e dell'invenzione", op. 8, Nr. 9 d=Moll, Nr. 10 B=Dur („La caccia"), Nr. 11 D=Dur, Nr. 12 C=Dur
Instrumental=Ensemble I Musici Rom
Philips A 00443 L; 24,— DM
Mit diesen vier Concerti grossi, die ungemein geschlossen wirken, liegt nunmehr das vollständige op. 8 vor (A 00301 L, A 00383 L). Die Gesamtwiedergabe darf in jeder Beziehung als vorbildlich bezeichnet werden.

Dietrich Buxtehude

Ich bin eine Blume zu Saron. Solokantate für Baß, zwei Violinen und Generalbaß.
Hans Olaf Hudemann (Baß), Barbara Renner, Ruth Hellmann (Violine), Diethard Hellmann (Cem=balo), Konrad Lechner (Violoncello), Albrecht Kohlund (Kontrabaß)
Cantate (Capella) T 71 697 F (45 U); 7,50 DM
Vorzügliche Interpretation. Klanglich voll erfaßt, aufnahmetechnisch sehr befriedigend.

Marin Marais

Suite des Pièces de Violes D=Dur (1711)
August Wenzinger (Viola da gamba solo), Hannelore Müller (Viola da gamba continuo), Fritz Neu=meyer (Cembalo)

François Couperin

Huitième Ordre des Pièces de Clavecin h-Moll (1716/17)
Fritz Neumeyer (Cembalo)
Deutsche Grammophon Archiv-Produktion 14 065 APM; 24,— DM

Typische Beispiele mit mannigfachen Formen und Rhythmen, aus denen die Situation der französischen Instrumentalmusik um 1700 klar wird. Aufnahmetechnisch sehr sorgfältig.

Joh. Sebastian Bach

Sechs Suiten für Violoncello allein (BWV 1007—1012)
Solist: Pablo Casals
Electrola (La voix de son maître). Les gravures illustres. E 90 925/27; 72,— DM

Einspielungen aus den Jahren 1936/39, die kürzlich auf drei LP genommen wurden. Besonders gut gelungene Interpretationen. Erstaunlich klares Klangbild, das alle dynamischen Feinheiten hörbar macht. Sehr gute Einführungshefte in französischer Sprache.

Joh. Sebastian Bach

Sechs Englische Suiten für Cembalo (BWV 806—811)
Solist: Ralph Kirkpatrick
Deutsche Grammophon Archiv-Produktion 14 072/74 APM; 72,— DM

Virtuos, doch stilbewußt, manuell präzis, rhythmisch sehr genau. Klares Formbewußtsein. Jede einzelne Suite großzügig und in sich als Ganzes geschlossen. Aufnahmetechnisch sehr gut. Eingehende Werkerläuterungen von Hermann Keller.

Joh. Sebastian Bach

Suite für Laute Nr. 3 g-Moll (BWV 995)
Solist: Walter Gerwig
Deutsche Grammophon Archiv-Produktion 13 022 AP; 17,— DM

Intim wirkende, reizvolle Interpretation, die alle klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes einschließt. Aufnahmetechnisch gut.

Georg Friedrich Händel

Dalla guerra amorosa. Solokantate für eine Baßstimme und Continuo (1707)
Hans Olaf Hudemann (Baß), August Wenzinger (Violoncello), Fritz Neumeyer (Cembalo)
Deutsche Grammophon Archiv-Produktion 37 118 EPA (45 U); 9,— DM

Sehr schönes Beispiel aus Händels früher Schaffenszeit. Vorzügliche Interpretation, aufnahmetechnisch gut gelungen.

Georg Friedrich Händel

Sechs Sonaten für Violine und Cembalo. Op. 1, Nr. 3 A-Dur, Nr. 10 g-Moll, Nr. 12 F-Dur, Nr. 13 D-Dur, Nr. 14 A-Dur, Nr. 15 E-Dur
Alfredo Campoli (Violine), George Malcolm (Cembalo)
Decca BLK 16 025; 19,— DM

Klangbetonte, schwungvolle Interpretationen, die das Virtuose mit musikalischer Wärme verbinden. Aufnahmetechnisch ohne Mängel.

Giovanni Pergolesi

Concerto Armonico Nr. 1 G-Dur, Nr. 2 G-Dur, Nr. 3 A-Dur, Nr. 4 f-Moll, Nr. 5 Es-Dur, Nr. 6 B-Dur. Sinfonia für Violoncello und Generalbaß. Sonata per Violono in Stile di Concerto.
Instrumental-Ensemble I Musici Rom
Columbia 33 WCX 1306/07; 48,— DM

Interessant, weil alle Vorzüge und Nachteile des mit leichter Hand schaffenden Meisters deutlich werden. Beschwingte, klanglich intensive Interpretation.

Georg Philipp Telemann

Triosonate d-Moll für Blockflöte, Diskantgambe und Continuo. Triosonate F-Dur für Blockflöte, Baßgambe und Continuo.
Ferdinand Conrad (Altblockflöte), Johannes Koch (Gamben), Klaus Storck (Violoncello), Otto Steinkopf (Barockfagott), Hans Heintze (Cembalo)
Deutsche Grammophon Archiv-Produktion 37 155 EPA (45 U); 9,— DM

Kammermusikalisch reizvolle Besetzung, die mit Stilgefühl dem Werk dient. Vorzügliches Zusammenwirken aller Kräfte.

Baldassare Galuppi

Sechs Concerti für Streichorchester
Nr. 1 g-Moll, Nr. 2 G-Dur, Nr. 3 D-Dur, Nr. 4 c-Moll, Nr. 5 Es-Dur, Nr. 6 B-Dur
Das Mailänder Kammerorchester; Dirigent: Ennio Gerelli
Telefunken TW 30 048 TW 30 057, TW 30 095; 36,— DM

Im Wert ungleich, melodisch frisch, satztechnisch durchschnittlich. Gebrauchsmusik der Zeit. Neapolitanische Einflüsse. Aufnahmetechnisch befriedigend.

Im nächsten Heft: *Berühmte Streichquartette*

gangenheit einschließt. Geschmackvoll verpackt, sehr gutes Einführungsheft in französischer Sprache.

Die 2. Sinfonie von Johannes Brahms musizieren die Wiener Philharmoniker unter Rafael *Kubelik* groß=linig und mit feinem Gefühl für die melodischen Werte. Klare Gliederung im Formalen, sorgfältige Detail=arbeit. (Decca LXT 5339)

In der Sonderreihe „Österreichs geistiges Leben" bringt der Wiener Kammerchor (Leitung: Hans *Gilles=berger*) Anton Bruckners Motetten Locus iste, Virga Jesse floruit, Christus factus est, Os justi und Ave Maria, dazu die Christkönigsmotette „Dem König aller Zeiten" und die Choralmotette „Ach, wie flüch=tig" von Anton Heiller. Die Aufnahmen sind technisch gut und musikalisch tief durchdrungen. (Austria Van=guard, Wien/Kassel AVRS 6064)

Friedrich Smetanas berühmtes Streichquartett Nr. 1 e=Moll gewinnt in der beschwingten und musikalisch durchdrungenen Wiedergabe durch das *Végh*=Quartett an Bedeutung, weil es zugleich die geistigen Züge des Werkes betont. (Decca LW 50091)

Spannungsgeladen sind die beiden groß angelegten Interpretationen des russischen Pianisten Sviatoslav *Richter*, der mit Tschaikowskys b=Moll=Klavierkonzert (Orchester der Tschechischen Philharmonie Prag, Diri=gent Karel *Šejna*) und dem Des=Dur=Klavierkonzert Nr. 1 von Serge Prokofieff (Sinfonie=Orchester FOK, Prag, Dirigent Karel *Ančerl*) eine erstaunlich sichere und wirkungsvolle Leistung zu bieten hat. Aufnahme=technisch ohne Beanstandung. (Deutsche Grammophon LPM 18 475 M 33 HI-FI)

Virtuos betont, musikalisch gründlich vorbereitet: Serge Rachmaninows fis=Moll=Klavierkonzert op. 1 und die Burleske von Richard Strauss. Der Solist ist Byron *Janis* (Klavier). Das Chicago Symphonie=Orchester leitet Fritz *Reiner*. Aufnahmetechnisch gut. (RCA LM-2127)

Eine wesentliche Bereicherung des Repertoires bietet die Deutsche Grammophon (LPM 18476 M 33 HI-FI) mit der klanglich außerordentlich schönen Wiedergabe von Richard Strauss' „Eine Alpensinfonie". Die Sächsi=Staatskapelle Dresden spielt unter Karl *Böhm*. Auf=nahmetechnisch sind alle dynamischen Kontraste be=wältigt, auch in den Feinheiten bleibt das orchestrale Bild klar und deutlich.

Bemerkenswerte, markante Ausschnitte aus dem schöpferischen Wirken Paul Hindemiths sind das Konzert für Orchester op. 38 (1925), die Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen op. 49 (1930) und die Ballett=Ouvertüre für Orchester „Amor und Psyche" (1943). Paul *Hindemith* dirigiert die Berliner Philharmoniker und sichert damit der außerordentlich sorgfältigen Einspielung dokumentarischen Wert. Die Klavierpartie der „Konzertmusik" spielt Monique *Haas* (Deutsche Grammophon LPM 18 474 M 33 HI-FI).

Heinrich Sievers

Konservierter Orgelklang

Unter dem Titel *Oberschwäbische Barockorgeln* hat Telefunken mit der Herausgabe einer Schallplatten=serie begonnen, die das Klangbild der historisch wich=tigsten süddeutschen Kirchenorgeln des 18. Jahr=hunderts konservieren soll. Inzwischen liegen als Bei=spiele vier kleine 17=cm=Langspielplatten (45 U) vor. Wir haben von diesen Aufnahmen zwei überprüft: die Dreifaltigkeitsorgel *Ottobeuren* (UV 176) und die Gabler=Orgel *Weingarten* (UV 177). Beide Instru=mente präsentieren sich mit für sie typischen Kom=positionen, die weitgehend den Klanggegebenheiten der Registerkombinationen entsprechen. Anton Nowa=kowski, der als stilkundiger Organist für diese Auf=nahmen gewonnen wurde, gibt seinen Interpreta=tionen einleuchtende Klarheit und dem Instrument entsprechende Farbigkeit. Eine sorgsamere Mikro=phonaufstellung hätte allerdings noch stärker über=zeugende Resultate erzielen können. Man vermißt in der Gegenüberstellung die exakten Kontraste der ver=schiedenen „Werke" und damit die Klangperspektive. Erst dadurch kann das Eigenartige dieser berühmten Orgeln voll und ganz deutlich werden.

Im übrigen ist ernstlich zu überlegen, ob nicht bei diesen Aufnahmen, die doch der stilkritischen Würdi=gung dienen sollen, etwa ein Drittel der Platte der klingenden Erläuterung der einzelnen Manuale und ihrer zugehörigen Register samt Spielhilfen zugestan=den werden kann. Weiterhin sollte für jedes vor=getragene Stück die genaue Angabe der Registrierung verzeichnet werden. Wichtig sind auch die Namen des Herausgebers und Verlegers der gespielten Kompo=sitionen.

Es wäre gut, wenn Telefunken den begonnenen Weg mit gründlicher Ausdauer und sorgfältiger Vertiefung in die Materie fortsetzen würde, um auch die Klang=eigenarten der mittel= und norddeutschen Denkmals=orgeln recht bald auf Schallplatten vorlegen zu können.

Heinrich Sievers

Sibelius: Violinkonzert

Das bekannte und vielgespielte Violinkonzert in d=Moll, Opus 47, liegt in einer Decca=Langspielplatte vor. Jan Damen spielte es mit dem Londoner Philhar=monischen Orchester unter der Leitung von Eduard van Beinum. Die Partitur gibt bekanntlich dem modernen Geiger alles, was er zur Begeisterung des heutigen Durchschnitts=Publikums braucht: vor allem technische Bravour und eingängige Kantilene. Durch schönen Ton und virtuose Brillanz weiß der Solist zu glänzen. Dem Orchesterleiter stellt die aufgelockerte Instrumentation dankbare Aufgaben, die auch von den Orchestermitgliedern gerne wahrgenommen wer=den. Zum Bereich der Neuen Musik gehört das Opus nicht, sondern zu den Ausklängen einer großen romantischen Tradition. So wird es geschätzt werden, solange ein solcher Solopart bei einem Publikum „an=kommt", dem die geistige Kraft einer Partitur dem=gegenüber sekundär erscheint. Solist, Dirigent und Orchester dieser Aufnahme bleiben dem Werk nichts schuldig.

Gerhard Gregor

NEUERSCHEINUNGEN

BÜCHER

Der ostdeutsche Volksgesang

Nachdem *Walter Salmen* bereits ein bedeutsames Buch über „Die Schichtung der mittelalterlichen Musik in der ostdeutschen Grenzlage" vorgelegt hat, erschien nun in der Reihe der *„Marburger Ostforschungen"* (hrsg. von *Erich Keyser*) als 6. Band ein gleichgewichtiges Buch: *„Das Erbe des ostdeutschen Volksgesanges"*. Geschichte und Verzeichnis seiner Quellen und Sammlungen (Holzner-Verlag, Würzburg). Salmen hat eine lückenlose Übersicht aller Quellen des „hohen Mittelalters, der Reformationszeit und des 17. und frühen 18. Jahrhunderts" und der „Sammlungen im Zeitalter Herders und der Romantik" wie der „organisierten Sammlung und des Betriebs der Wissenschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts" gegeben, wofür ihm allein schon zu danken ist. Dadurch erfährt der Leser das Vorhandensein vielfach gegliederter und geschichteter Musiklandschaften in der ostdeutschen Grenzlage. Darüber hinaus dienen ihm diese Quellen und Sammlungen dazu, „die markanten geistigen Wegmarken im Wandel des ostdeutschen Volkstums vom Mittelalter an zu verdeutlichen". Wir erfahren also in seiner Darstellung nicht nur lexikalisch-geographisch-biographisch erschöpfende Einzelheiten über bisher nur dem speziellen Fachwissenschaftler bekannte musikalische Quellen wie etwa die „Hohenfurter Handschrift", das „Glogauer Liederbuch", sondern vor allem wesentliche Hinweise auf den seelisch-geistigen Standort, aus dem diese und andere Quellen entspringen konnten. Da das volksliedkundliche Schrifttum mit seinen Einzeluntersuchungen außerordentlich verstreut ist, wird gerade von musikerzieherischer Seite gerne zu solchen Veröffentlichungen gegriffen werden. Das Werk stellt eine Bereicherung im volksliedkundlichen Schrifttum der Gegenwart dar, dessen genaues Studium nicht dringlich genug empfohlen werden kann. Zu diesem Zwecke sollte es auch in jede Schulbücherei aufgenommen werden. *Hans Otto*

Über die Aussprache im Gesang

Im *Österreichischen Bundesverlag*, Wien, wurde die Schrift *„Die Aussprache im Gesang"* von *Robert Keldorfer* herausgegeben. Dieser „Unterrichtsbehelf für Sänger, Chorleiter und Schulmusiker" ist in einer Heftreihe über Sprecherziehung unter dem Titel „Zur Pflege des gesprochenen Wortes" erschienen. Damit ist das Thema klar abgegrenzt. Der Verfasser will „erstmalig eine ausführlichere systematische Darstellung der Aussprache im Rahmen des Gesanges" geben. Zwar haben ausgesprochene Stimmbildungslehren zu dieser grundlegenden Frage bisher schon Wesentliches beigetragen — vor allem Julius Hey, dessen Lautlehre „Der kleine Hey" eben dieser Aufgabe wegen als Ergänzung zu seinem Werk „Deutscher Gesangsunterricht" entstanden ist —, aber Keldorfer geht stofflich und methodisch doch weit mehr auf Einzelprobleme ein. Zur Veranschaulichung seiner Grundregeln gibt der Verfasser weit über 100 gut ausgewählte Literaturbeispiele, allerdings ausschließlich aus der klassischen Kunstmusik, nicht aus dem Volksliedgesang. An Hand dieser Beispiele und ausgehend vom Hellwagschen Vokaldreieck werden die wichtigsten Gesetze der Aussprache kurz, aber begrifflich klar und eingehend behandelt. Besonders hervorgehoben wird die „zeitlich richtige Setzung der anlautenden Konsonanten" und ein Kapitel über „unnatürliche Textbehandlung", die sich aus der Polarität des Wort-Ton-Problems ergibt. Gesangsregeln über Arie, Rezitativ und Koloratur beschließen das für die Praxis willkommene Büchlein. *Fritz Reusch*

NOTEN

Musik für Blockflöte

Salomon Rossis Sinfonien, Gaillarden, Canzonen und Sonaten, die zu den frühesten Zeugnissen selbständiger Kammermusik gehören, waren bisher nur bruchstückweis in Neudrucken zugängig. Es ist das Verdienst von *F. J. Giesbert*, wenn jetzt die *drei- und vierstimmigen Sinfonien* aus den beiden ersten Büchern von 1607 und 1608 gesammelt vorliegen (Verlag *B. Schott's Söhne*, Mainz). Edle Thematik und gepflegte Stimmführung machen diese meist kurzen, selten einmal fünfzig Takte überschreitenden Sätze zu wahren kleinen Meisterwerken, die nachhaltigste Eindrücke hinterlassen. Rossis Besetzungsvorschriften wechseln in den vier Büchern von Violen über Violen da braccio zu Violinen und spiegeln damit den damaligen raschen Wechsel im Instrumentarium wider. Der Herausgeber hat bei der heutigen Wiedergabe an Blockflöten- oder Fideltrio bzw. -quartett gedacht, da das von Rossi für die Unterstimme verlangte Lauteninstrument nicht immer zur Verfügung stehen wird. Doch dürfte es von besonderem Reiz sein, diese Stücke auch in gemischter Besetzung zu spielen, wie sie in der

Musizierpraxis der Zeit lag, womöglich unter Verwendung der von Rossi in seiner ersten Sammlung von 1607 noch freigestellten Zinken. Unsern Kammermusikkreisen ist mit diesen Stücken wertvollstes Musiziergut erschlossen, das zugleich eine ausgezeichnete Schule des Zusammenspiels vermittelt. Die Anordnung der einzelnen Nummern stammt vom Herausgeber.

J. F. Giesbert ist auch der Herausgeber von *Sechs Sonaten für Altblockflöte* und Basso continuo von *Johann Christian Schickhardt* (Heft I, Sonate 1—3, Verlag *B. Schott's Söhne*, Mainz), einem bisher unbekannten Musiker des frühen 18. Jahrhunderts. Diesem vorliegenden op. 1 nach muß Schickhardt ein sehr tüchtiger Flötist gewesen sein, der seinem Instrument die letzten Möglichkeiten abgewinnen konnte. Giesbert weist besonders auf die reiche Folge seltener Tonarten und die Verwendung des sonst der Querflöte vorbehaltenen e- und h-Moll hin. Schickhardt ist noch Vertreter der alten Suitensonate. Ohne gerade über weitausgreifende Einfälle zu verfügen, schreibt er manchen ansprechenden getragenen Satz, und vor allem die Tanzsätze werden bei flüssigem Vortrag ihre Freunde finden. Es ist ausgesprochene Flötenmusik, die sich der Wiedergabe auf Streichinstrumenten nicht fügt.

Der Schwabe *Johann Fischer* gehört zu jenen Meistern, die aus der unmittelbaren Berührung mit der Schule Lullys heraus die französische Suite in Deutschland pflegten. Aus dem *Musicalisch Divertissement* von 1699/1700 hat Walter Bergmann zwei Suiten ausgewählt (Verlag *B. Schott's Söhne*, Mainz), die *„auff Violen, Hautbois oder Fleutes douces"* musiziert werden können, wobei an die Stelle der Diskantviole heutzutage die Violine treten muß. Eine Fülle melodischer Einfälle und gesunde rhythmische Begabung machen diese Tanzfolgen, die traditionsgemäß durch Ouvertüre und Air eröffnet werden, zu Kostbarkeiten alter Hausmusik, und mit Behagen wird man sich immer wieder an diesen Proben der gefälligen Kleinkunst Fischers erbauen, der übrigens schon um 1716, nicht, wie auch auf dieser Ausgabe angegeben ist, erst 1721 als Hofkapellmeister des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt gestorben ist. Der Continuosatz Walter Bergmanns ist vorzüglich.

Das pädagogische Moment, das bei so vielen Bicinien des 16. und 17. Jahrhunderts eine Rolle spielte, hat wohl auch in erster Linie *Othmar Steinbauer* zu seinen *Sechs Bicinien für Sopranblockflöte* in C und Altblockflöte in F oder andere Melodie-Instrumente angeregt (Verlag *B. Schott's Söhne*, Mainz). Verständnis und Gefühl für selbständige Stimmführung im Sinne moderner Polyphonie zu wecken, sind diese kurzen Sätze zweifellos bestens geeignet. Steinbauer erreicht diesen Zweck in geistvoller und zugleich spielerischer Weise, die die in Charakter und Zeitmaß sehr ähnlichen Bicinien in keinem Falle monoton erscheinen läßt. Ein Höchstmaß von motivischer und rhythmischer Abwechslung im freien zweistimmigen Satz wird entwickelt; meist ist eine dreiteilige Form zugrunde gelegt. Liebhaber moderner Hausmusik werden am anregenden Duktus der Stimmen und dem affektlosen, stillvergnügten Musizieren dieser Stücke ihre Freude haben.

Folker Göthel

Für Orgel

Die Sammlung kleiner Stücke von *Flor Peeters, „Manuale"* (16 einfache Fantasien für Orgel ohne Pedal, op. 79), *Musikverlag Schwann*, Düsseldorf, stellt kaum wesentliche technische Ansprüche. Bei dem Mangel an gekonnter zeitgenössischer Gebrauchsmusik für den Gottesdienst verdient dieses Heft deshalb besondere Aufmerksamkeit. Im gleichen Maße eignen sich diese Stücke bei entsprechender Umstellung in der Reihenfolge zur Ergänzung im Orgelunterricht, wobei man sie durchaus nicht nur manualiter zu behandeln braucht (einige davon bieten sich geradezu an für das Spiel des Pedal-Anfängers). Daß sich in diesen „einfachen" Kompositionen mit ihrer Durchsichtigkeit von Linienführung und Aufbau schließlich auch ein prächtiges theoretisches Anschauungsmaterial finden läßt, sei am Rande vermerkt.

Im selben Verlag erschienen drei neue, anspruchsvolle Orgelwerke von *Heinrich Weber „Haec Dies", Toccata* op. 12, *„Präludium und Choralfuge in f-Moll"* op. 9, *„Passacaglia in e-Moll"* op. 8. Bei übersichtlicher, linearer Anlage hält sich Weber streng an die gegebene Form. Er ist lebendig und spielfreudig, ohne auf kompakte instrumentale Effekte zu verzichten. Dort besonders ist der Satz erregend in der Konzentration, wo er sich an einen festen Vorwurf gebunden weiß: vor allem in der Choralfuge durch den Cantus „Nun lobet Gott im hohen Thron". Die Passacaglia lehnt sich im Aufbau an das traditionelle Vorbild an. Das achttaktige Thema hält seine Tonart, in deren Raum auch die zwanzig rhythmisch stark akzentuierenden Variationen, trotz vielfältiger Ausweitung der Tonalität in den Einzelstimmen, bleiben. — Die Toccatenmotorik in „Haec Dies" tritt durch häufigen Taktwechsel in einen eigenartigen rhythmischen Schwebezustand, der den Hörer überrascht und doch in Spannung hält. Wie die beiden anderen Werke, besticht auch dieses durch die Konsequenz der Linienführung.

Hermann Bittel

UNSERE NOTENBEILAGE

Zum Tag der Hausmusik bringen wir eine Auswahl von Stücken zum Musizieren im häuslichen Kreis. Das Menuett und der Marsch für drei Geigen stammen aus einem altfranzösischen Spielbuch. Die Sätze können auch von zwei Sopranflöten und einer Altflöte wiedergegeben werden. Besonders reizvoll ist ein alternie-

rendes Spiel mit Geigen und Blockflöten: zunächst Geigen, Wiederholung mit Blockflöten. Beim Zusammenspiel der beiden Instrumentengruppen gewinnen die Stücke durch 4=Fuß=Lage der Blockflöten an Farbigkeit.

Die Sinfonia von Salomon Rossi ist Sammelbänden des Meisters entnommen, die 1607—1608 in Venedig gedruckt wurden, und kann in der gleichen Art wie die oben angeführten Stücke musiziert werden. Will man die Sinfonia in der damals beliebten und auch von Rossi angegebenen Besetzung mit zwei Diskantviolinen und Laute (oder Gitarre) spielen, so muß die Laute die 3. Stimme eine Oktave höher spielen und kann gelegentlich, besonders an Schlüssen, einen Akkord hinzufügen.

Der aus einer Sonate von Telemann für zwei Violinen und Generalbaß ausgewählte Satz läßt sich nicht nur in der angegebenen Besetzung, sondern mit einer Altflöte und Violine und mit einer Altflöte und Tenor gut wiedergeben. Andere Besetzungen sind ebenfalls möglich: zwei Querflöten, Querflöte und Violine, Oboe und Violine usw.

Da heute die Gitarre zu den verbreitetsten Hausmusikinstrumenten gehört, bringen wir drei Stücke für Altflöte und Gitarre in Sätzen von F. J. Giesbert. Auch hier kann die Melodiestimme von einem anderen Instrument übernommen werden, wie Querflöte, Oboe, Violine. Das zweite und dritte Stück lassen sich auch wegen ihrer günstigen Lage von einer Sopranflöte spielen.

CHRONIK der »NZ für Musik«

Stereophonischer Erfahrungsaustausch im Tessin

Die Wiedergabe von Musik auf elektroakustischem Wege hat in den letzten zehn Jahren eine so hohe Qualität erreicht, daß sie — vor allem in Verbindung mit dem Magnettongerät — nunmehr auch für den Fachmusiker großes Interesse erlangt hat.

Was die Lautsprecherwiedergabe von der natürlichen Aufführung noch unterscheidet, ist der Fortfall der räumlichen Wirkung, des gehörsmäßigen Lokalisierungsvermögens der Orchesterinstrumente. Indessen wird dies vom Musiker gar nicht so sehr als Mangel empfunden, denn es hat sich auf pseudostereophonischem Wege eine arteigene Kunst der Klangwiedergabe entwickelt, die ihre ganz besonderen Reize hat, wie die steigende Beliebtheit der Schallplatte auch bei dem verwöhnten Kenner beweist.

Es sieht daher fast so aus, als ob es der Ehrgeiz des Technikers ist, jene letzten fünf Prozent noch zu überwinden, die das Original von der Wiedergabe unterscheidet. Das sind die Probleme, die die elektroakustischen Kongresse heute vordringlich beschäftigen, und auf den Messen erscheinen derzeit die ersten zweikanalig aufgenommenen Schallplatten, die stereophonisch im Heim abgehört werden können.

Besonders erfreulich ist es, daß ein Musiker — *Hermann Scherchen* — die internationale technische Fachwelt in sein elektroakustisches Studio im Tessin zu einer Diskussion eingeladen hatte. Die Organisation lag in den Händen der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft, die seit Jahren schon die Erfahrungen der Stereophonie vom CinemaScope=Film hat. Sicherlich ist der Fortschritt dieses aufwendigen Filmverfahrens mit einer vierspurigen Tonschrift für das Publikum nicht so auffällig gewesen, wie man es erhofft hatte. Man darf dabei nicht vergessen, daß eine echte Stereophonie nur mit dem Kopfhörer zu erzielen ist. I. G. *Cordonnier* (Paris) führte auf dem genannten Kongreß aus, wie in der Wiedergabe mit zwei Lautsprechern ein Lokalisierungsvermögen der Schallquelle nur in einer engen mittleren Zone im Zuhörerparkett möglich ist. Für extrem seitliche Plätze überwiegt jeweils der zugehörige seitliche Lautsprecher. Nun kann man sich durch die Aufstellung von zusätzlichen Lautsprechern helfen, wie in Frankreich und Deutschland übereinstimmende Versuche gezeigt haben. Es kommt im wesentlichen auf den Laufzeitunterschied des Schalls zwischen den beiden Ohren an, um die Richtwirkung zu erklären. Von dieser Überlegung her werden die Zusatzlautsprecher im Raum verteilt aufgestellt, was Cordonnier praktisch demonstrieren konnte.

Dabei tauchte dann die Frage auf, wie groß eigentlich die Lokalisierungsschärfe werden kann. A. *Moles* (Paris) führte aus, daß man den Ort einer Schallquelle akustisch nicht genauer als über eine Breite von 1,5 bis 2 Meter anpeilen kann.

In halligen Räumen wird die Unschärfe noch viel größer. Aber in der Musik kommt es auf dieses Lokalisierungsvermögen gar nicht so sehr an. Der größere Gewinn ist, daß das Klangbild durchsichtiger wird und mehr Volumen bekommt und außerdem die Empfindlichkeit gegen Störgeräusche geringer wird. Das hat seinen Grund darin, daß nun nicht mehr die gesamte Schallenergie aus einer Lautsprecheröffnung kommt, sondern das Geräusch jetzt ebenfalls irgendwo lokalisiert ist und die „zentrale" Wichtigkeit verloren hat.

Dieser Gesichtspunkte wegen lohnt es sich viel mehr, sich mit Stereophonie zu beschäftigen. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß in dieser Wiedergabemethode die Sprache etwas an Deutlichkeit verliert. Auf demselben Kongreß wurden auch Verfahren demonstriert, die als pseudostereophonische Lösungen auf einkanaligem Wege bezeichnet werden können. Diese haben besonders für den Rundfunk Bedeutung, der sich auf lange Sicht wohl den zweiten Kanal, d. h. die zweite Wellenlänge, nicht leisten kann. Während Dr. F. *Enkel* (WDR Köln) einige grundsätzliche Versuche zeigte, wie Pseudoeffekte auf das Ohr wirken, konnte der Hausherr, Prof. Scherchen, eigene Musikaufnahmen vorführen, die normal einkanalig aufgenommen waren, jedoch nun auf zwei Kanäle verteilt wurden, um in zwei Lautsprechern hörbar zu werden. Der besondere Effekt besteht dabei darin, eine geringe Phasenverzögerung durch eine elektrische Schaltung in einer Leitung so vorzusehen, daß nach dem physiologischen Vorbild die Laufzeitverzögerung für einen Schall auf der Strecke zwischen den beiden Ohren nachgeahmt wird. Mit diesen und ähnlichen Methoden erreicht man nicht nur einen recht lebendigen Klangeindruck, sondern kann nun weiter durch Übertreibung des Phaseneffekts eine Richtungsdynamik erzeugen, die möglicherweise zu einem neuen Stilprinzip führen kann. Ähnlich sind wohl die Klangexperimente aufzufassen, die im Le=Corbusier=Pavillon der Firma Philips auf der Brüsseler Weltausstellung vorgeführt wurden. Man spürt dort, wie Musik sich die Wände entlang bewegt.

Daraus kann entnommen werden, daß wir am Beginn einer neuen Etappe der Musikgestaltung durch Elektroakustik stehen.

Auf dem Tessiner Kongreß führte schließlich der französische Regisseur Abel *Gance* großartige Massenszenen aus seinem früher gedrehten Napoleon=Film vor, für den er bereits eine Breitwandtechnik mit drei nebeneinander angeordneten Bildfeldern benutzt hatte.

F. Winckel

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft in Köln

Über 700 Teilnehmer aus 30 Nationen, fast 150 Referate, Konzerte, Ausstellungen, Ausflüge, Besichtigungen, gesellschaftliche Veranstaltungen und Gottesdienste mit alter und moderner Kirchenmusik, außerdem zwei Opernaufführungen — das war, in Zahlen zusammengestellt, das Fazit des in Köln veranstalteten 7. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Es spricht für die Aufgeschlossenheit und Gegenwartsverbundenheit der Gesellschaft, daß sie neben der vielschichtigen musikgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Facharbeit auch die moderne Musik ausgiebig zu Wort kommen ließ. Besonderes Interesse fand die Darbietung elektronischer Musik im Funkhaus aus dem Studio des Westdeutschen Rundfunks und dem Studio di Fonologia der Radio Televisione Italiana, Mailand. Trotz der werbenden, einführenden Worte von Dr. Herbert *Eimert* konnten jedoch die Werke von Eimert, Evangelisti, Ligeti, Koenig, Maderna, Pousseur und Stockhausen nur einen schwachen Höflichkeitsapplaus erzielen. In dem vom WDR in der Sendereihe „Umstrittene Sachen" veranstalteten öffentlichen Diskussionsabend mit dem Thema „Ist das noch Musik?" war Gelegenheit zur Aussprache. Zunächst unternahmen es drei Referenten, Prof. Dr. Adorno, Oberstudiendirektor Dr. Messerschmidt und der Komponist Karlheinz Stockhausen, am „runden Tisch" Lanzen für die avantgardistische Musik zu brechen. Neben einem Präludium von Boulez und Arnold Schönbergs „Ein Überlebender von Warschau" hörte man im Rahmen dieser von Dr. Kruttge geleiteten Veranstaltung dankenswerterweise nochmals den „Gesang der Jünglinge" von Stockhausen. Zeigt doch dieses vokal-instrumentale Werk ohne Text mit besonderer Evidenz, worum es den Komponisten elektronischer Musik zu tun ist.

Die feierliche Eröffnung des Kongresses wurde von je einer Uraufführung für Orchester umrahmt. Ein Impromptu von Bernd Zimmermann stand am Beginn, den Schluß bildete ein Prélude von Wolfgang Fortner. Die beiden, von den Komponisten aus der Taufe gehobenen Werke wurden mit freundlichem Beifall aufgenommen.

Ein Sonderkonzert „Musik der Zeit" des WDR unter Leitung von Hermann *Scherchen* führte seine Bezeichnung nur zum Teil zu Recht. Denn sowohl Anton Weberns Passacaglia op. 1 vom Jahre 1908 wie Arnold Schönbergs „Friede auf Erden" (C. F. Meyer) für gemischten Chor a cappella op. 13 vom Jahre 1907 können in ihrer Tonsprache nicht als „Musik der Zeit" angesprochen werden. Die „Mouvements" für Klavier und Orchester (Solist Ludwig *Hoffmann*) von Wolfgang Fortner bildeten nicht nur äußerlich den Mittelpunkt der Programmfolge, sondern hinterließen auch qualitativ starke Eindrücke vor allem wegen ihrer rhythmischen Vitalität.

Zum unvergeßlichen Erlebnis wurde das Konzert der Cappella Coloniensis unter Leitung von August *Wenzinger* unter Mitwirkung des Deller Consorts. Man hörte Vokal- und Instrumentalwerke des 16. und 17. Jahrhunderts in vollendeter, der ursprünglichen Aufführungspraxis entsprechender Klangform. Aus dem Solistenensemble verdient Alfred Deller als Sänger des hohen Kontratenors hervorgehoben zu werden, der u. a. Cyprian de Rores Madrigal „Anchor che col partire" mit virtuoser Beherrschung des manieristischen Verzierungsstils Klang werden ließ.

Musikhistorische Beleuchtung empfing diese Kunst in dem fesselnden dritten öffentlichen Vortrag von Prof. Dr. Hans *Engel*, Marburg, über „Werden und Wesen des Madrigals". Die beiden anderen öffentlichen Vorträge wurden von Prof. Dr. *Brailoiu*, Paris („Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui"), und Prof. Dr. *Boyden*, Berkely („The Violin an its Technique", New Horizons in Research"), gehalten.

Der Kölner Kongreß stellte inhaltlich eine Rekordleistung dar, in „formaler" Hinsicht blieben verschiedene Wünsche offen. Man möchte zukünftigen Kongressen dieser Art gewissermaßen eine künstlerische Durchformung wünschen, derart, daß ebenso eine Überfülle des Gebotenen vermieden wird, als auch die wissenschaftlichen Arbeitsthemen durchaus und kompromißlos auf die Behandlung bestimmter Fachgebiete ausgerichtet sein möchten. Gewiß hat die Gesellschaft zum Teil dieser Forderung Rechnung getragen, so durch die Behandlung dreier Generalthemen („Kategorien des musikalischen Rhythmus in europäischer und außereuropäischer Musik", „Die Improvisation in der Aufführungspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts" und „Grundlagen und Wandlungen des Harmoniebewußtseins"). Begrüßenswert war auch die erstmalige Veranstaltung zweier Arbeitsgemeinschaften mit spezialwissenschaftlicher Diskussion in der Form der „Konferenz am runden Tisch" unter Beteiligung der Kongreßteilnehmer als Zuhörer. Der Gesamtcharakter des Kongresses blieb jedoch durch die — zeitlich parallel laufenden — Referate in der Allgemeinen Sektion durch ein verwirrendes Vielerlei der heterogensten Themen bestimmt. Das Wort von der Beschränkung, in der sich erst der Meister zeigt, hat auch für wissenschaftliche Kongresse seine Geltung!

Auf der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung teilte der Präsident der Gesellschaft, Prof. Dr. Friedrich Blume, u. a. mit, daß der nächste Kongreß der Gesellschaft nicht, wie ursprünglich vorgesehen, im Jahre 1959, sondern erst 1960 stattfinden solle. Statt dessen solle im Jahre 1959 eine Arbeitssitzung in Nürnberg abgehalten werden. Ferner erfuhr man von der Wahl Prof. Dr. Blumes zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft sowie von der Übernahme der Schriftleitung des Publikationsorgans der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Acta musicologica, durch Prof. Dr. Hans Albrecht.

Walther Krüger

wir notieren

Zum Gedächtnis

In London starb, 91jährig, am 31. Juli der englische Operndirigent *Eugene Goossens II*, Vater des heute international bekannten Dirigenten Sir Eugene Goossens III. Goossens II war 16 Jahre lang Chefdirigent der Carl Rosa Opera Company in London und hatte das Repertoire dieser Operntruppe um mehrere Opern in englischer Sprache erweitert: Tristan, Tannhäuser, Othello u. a. Im Musikleben Londons und Birminghams spielte er einst eine bedeutende Rolle.

Florent Schmitt, der Doyen der französischen Komponisten, starb im Alter von 87 Jahren. Drei seiner zahlreichen Werke gelten als repräsentativ für sein Schaffen: der monumentale, in Rom 1904 geschriebene XLVII. Psalm, das Ballett „La Tragédie de Salomé" und das Gabriel Fauré gewidmete Klavierquintett. Von 1921 bis 1924 war Florent Schmitt Direktor des Konservatoriums von Lyon, in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg Musikkritiker der Pariser Tageszeitung „Le Temps".

Ralph *Vaughan Williams*, der führende britische Komponist sinfonischer Musik seit dem Tode Edward

Elgars, ist in London am 26. August im Alter von 85 Jahren gestorben. Vaughan Williams, Schüler von Bruch und Ravel, schrieb u. a. neun Sinfonien, von denen die letzte im Februar in der Royal Festival Hall in London uraufgeführt wurde.

Willy Duvoisin, Intendant des Theaters am Gärtnerplatz in München, ist am 8. September im Alter von 46 Jahren einem tragischen Unglücksfall zum Opfer gefallen. Geboren 1912 in Basel, dann Schüler Max Reinhardts, später Oberspielleiter am Stadttheater Basel, wurde er 1952 als Oberspielleiter von Rudolf Hartmann nach München berufen. 1955 wurde ihm die künstlerische Leitung des Theaters am Gärtnerplatz übertragen. Ihm sind an diesem Theater 30 Neuinszenierungen und mehrere Uraufführungen zu verdanken. Seine letzte Inszenierung war die Zauberoper „Rappelkopf" von Mark Lothar am 20. August.

Bühne

„Die menschliche Stimme" ist der Titel der neuen Oper von Francis *Poulenc*. Sie basiert auf dem Libretto des gleichnamigen Stückes von Jean Cocteau.

Die *Staatsoper Wien* kündigt für März 1959 die Uraufführung des Balletts „Jahreszeiten" von Rudolf *Berger* an.

Am 27. Oktober findet in London im Royal Opera House *Covent Garden* die Uraufführung von Hans Werner *Henzes* Ballett „Undine" unter Leitung des Komponisten statt. Die deutsche Erstaufführung des Werkes ist für Frühjahr 1959 an der *Münchener Staatsoper* geplant. Auch die Bühnen in Kassel, Stuttgart und Hannover haben Aufführungen für die Saison 1958/59 vorgesehen.

Das *Berliner Metropoltheater* hat die zeitsatirische Ballettkomödie „König Drosselbart" von Albert *Burkat* und Wolfgang *Hohensee* zur Uraufführung für diese Spielzeit angenommen.

Paul *Burkhard* schrieb die Musik zu der Satire „Frank V., Oper einer Privatbank" von Friedrich Dürrenmatt, die das *Zürcher Schauspielhaus* in dieser Spielzeit herausbringen wird.

Wolfgang *Fortners* Oper nach Garcia Lorca „Die Bluthochzeit" wird für Norddeutschland zum ersten Male am 28. Oktober in *Bremen* aufgeführt. Die musikalische Leitung hat Heinz *Wallberg*, Regie führt Generalintendant Albert Lippert.

Das *Landestheater Darmstadt* plant die westdeutsche Erstaufführung der Oper „König Hirsch" (in der Berliner Neufassung) von Hans Werner *Henze*.

Das *Zürcher Stadttheater* sieht für Frühjahr 1959 die schweizerische Erstaufführung des „Revisors" von Werner *Egk* vor.

Das *Stadttheater Luzern* hat die Rechte für die deutschsprachige Erstaufführung von Joseph Haydns letzter Oper „Orpheus und Eurydike" in der Übersetzung von W. M. Treichlinger erworben. Die Aufführung ist unter der musikalischen Leitung von Max *Sturzenegger* und in der Inszenierung von Walter *Oberer* für Mitte März 1959 vorgesehen.

An der *Hamburgischen Staatsoper* fand die Uraufführung der Oper „Der grüne Kakadu" von Richard *Mohaupt* nach Arthur Schnitzler am 16. September statt.

Gail *Kubiks* Oper „A mirror for the sky", nach Jessamyn West, wurde an der Oregon-Universität, USA, uraufgeführt.

Zum 100. Geburtstag Puccinis hat die *Mailänder Scala* einen Preis von fünf Millionen Lire (35 000 DM) für die beste unveröffentlichte Oper in drei Akten ausgeschrieben. Die Oper muß bis zum 31. Dezember 1960 eingereicht sein. Der Preis wird zwischen dem Komponisten und dem Librettisten im Verhältnis 4:1 geteilt.

Kunst und Künstler

Zum Chefdirigenten des New York City Ballet wurde ab 1. September *Robert Irving*, langjähriger Musikdirektor des Sadler's Wells Ballet in London, ernannt.

Mit Beginn der Spielzeit 1958/59 übernimmt der bisher stellvertretende Intendant der Berliner Städtischen Oper, *Rudi Kostka*, die Leitung der Landesbühnen Sachsen.

Generalmusikdirektor Professor *Werner Goeßling* ist zum neuen Leiter des Wilhelmshavener Symphonieorchesters gewählt worden. Professor Goeßling, der nach einer Tätigkeit als Kapellmeister in Danzig, Mannheim und Köln an der Musikhochschule in Halle lehrte, bekam dort vor zwei Jahren den Auftrag, in Peking ein 92 Musiker umfassendes chinesisches Staatsorchester aufzubauen.

Prof. Dr. *Walter Wiora*, Leiter der Abteilung Musik im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg und der Forschungsstelle für ostdeutsche Musikgeschichte, hat einen Ruf an das Ordinariat der Musikwissenschaft an der Universität Kiel angenommen. Er tritt damit an die Stelle von Prof. Friedrich Blume.

Eduard van Beinum erhielt das Goldene Ehrenzeichen der Österreichischen Republik auf Grund seiner Verdienste um die Vertiefung der kulturellen Beziehungen zwischen Österreich und den Niederlanden.

Der 24jährige Hamburger Komponist *Roland Kayn,* Blacher- und Hugo-Hermann-Schüler, ist bei dem diesjährigen Wettbewerb für zeitgenössische Musik in Karuizawu, Japan, mit dem ersten Preis für das beste Werk eines nichtjapanischen Komponisten der jüngeren Generation ausgezeichnet worden. Den Preis des deutschen Botschafters für das beste Werk eines japanischen Komponisten der jüngeren Generation erhielt *Minao Schibata.*

Bei einem Organistenwettbewerb in Gent ist der 30jährige Franzose *René Saurgin* mit dem ersten Preis in Höhe von 60 000 belgischen Francs (rund 5000 DM) ausgezeichnet worden. Die weiteren Preisträger des Wettbewerbs, der ausschließlich Orgelwerke von Johann Sebastian Bach zu Gehör brachte, waren der Belgier *Stanis Derimaeker,* der tschechoslowakische Teilnehmer *Jan Hora,* der Ungar *Istvan Klinda* und der Italiener *Achile Brutti.*

Zum Abschluß der 6. Zermatter Meisterkurse für Musik ist der Konferenzsaal, in welchem *Pablo Casals* seit Jahren die Interpretationskurse leitet, auf seinen Namen getauft worden. Ein Bild des Cellisten schmückt fortan den Raum.

Der Komponist Professor *Max Butting,* Berlin, Schöpfer zahlreicher Kammer- und Orchestermusik, wurde am 6. Oktober 70 Jahre alt.

Hofrat Professor Dr. *Joseph Gregor,* Wien, wird am 26. Oktober 70 Jahre alt. Der Jubilar kann auf eine vielseitige und erlebnisreiche Tätigkeit auf dem Gebiet des Theaters zurückblicken. Neben seiner Tätigkeit an der Wiener Hofoper und am Berliner Deutschen Theater, dann als Gründer und Leiter der Theaterabteilung der Wiener National-Bibliothek und Professor an der Wiener Akademie der Künste, schrieb er außer Gedichtbänden, Romanen und Dramen u. a. die Libretti für die Richard-Strauss-Opern „Friedenstag" und „Daphne", die zu einem ausgedehnten Briefwechsel mit Richard Strauss führten. Auch verfaßte er u. a. Bücher über die Oper, den Tanz und das Ballett.

Seinen 70. Geburtstag vollendete am 1. Oktober Dr. *Julius Kapp.* Der Jubilar war von 1923 bis 1953 als Dramaturg an der Berliner Staatsoper und an der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg tätig und ist vor allem durch seine Bücher über Richard Wagner und Franz Liszt bekannt geworden.

GMD *Otto Volkmann,* Wiesbaden, der auch als Liederkomponist und als vielseitiger Klavierbegleiter hervorgetreten ist, wird am 12. Oktober 70 Jahre alt. In Düsseldorf-Gerresheim geboren, studierte er bei Courvoisier in München und bei H. Abert in Halle. Er war u. a. in Magdeburg, Osnabrück, Duisburg tätig, zuletzt als städtischer Generalmusikdirektor in Bonn.

Professor Dr. *Willi Apel,* Dozent an der University of Indiana in Bloomington, Verfasser zahlreicher Studien und Abhandlungen zur älteren Musikgeschichte und Herausgeber des Harvard-Dictionary of Music, wurde am 10. Oktober 65 Jahre alt.

Universitätsmusikdirektor Professor *Georg Kempff,* Direktor des Kirchenmusikinstituts der Universität Erlangen, der sich als Organist und Sänger einen Namen gemacht hat, wird am 22. Oktober 65 Jahre alt.

Hermann Schittenhelm, Akkordeonsolist, Gründer und Leiter des Hohner-Handharmonika-Orchesters und Mitbegründer der Städtischen Musikschule Trossingen, vollendete am 10. September sein 65. Lebensjahr.

Konzert

Rolf *Liebermanns* erste Sinfonie wird am 13. Januar in Chattanooga für Amerika erstaufgeführt.

Ferenc *Fricsay* dirigiert am 31. Januar in Berlin die Uraufführung von Bohuslav *Martinus* Klavierkonzert in b-Moll. Solistin ist Margrit *Weber,* Schweiz. Es spielen die Berliner Philharmoniker.

Vom Orchester des Hessischen Landestheaters wird am 9. März 1959 in Darmstadt die 5. Sinfonie von Wilhelm *Petersen* uraufgeführt. Die Leitung des Konzerts hat Hans *Zanotelli.*

Albert *Moeschingers* „Concerto lyrique" für Saxophon und Orchester op. 82 wird vom Basler Kammerorchester unter Paul *Sacher* am 23. Januar 1959 uraufgeführt. Solist ist Hans *Ackermann.*

Die Frankfurter Singakademie führt unter Ljubomir *Romansky* die „Carmina burana" von Carl Orff am 14. Oktober in Erstaufführung für Paris auf.

E. T. A. Hoffmanns bisher noch nicht aufgeführte Komposition „Die Messe" in d-Moll soll im Oktober in Bamberg uraufgeführt werden. Die Messe ist 1805 in Warschau entstanden.

Die Kantate „Light out of Darkness" von Normand *Lockwood,* das erste Auftragswerk des Philharmonischen Orchesters Buffalo, wurde unter Josef *Krips* in Buffalo uraufgeführt. Das Werk ist für großes Orchester geschrieben und besteht aus fünf Teilen nach Texten aus der Bibel. Es musizierten das Philharmonische Orchester Buffalo, die Schola Cantorum (Einstudierung Willis *Page*) und Yi-Kwei *Sze* als Solist.

Boris *Blachers* Orchesterwerk „Musik für Cleveland" wurde in Köln von George *Szell* mit dem Kölner Rundfunksinfonieorchester für Deutschland erstaufgeführt.

Bei den Luzerner Festwochen, die in diesem Jahr zum 20. Male stattfanden, wurde Frank *Martins* „Ouverture en rondeau" uraufgeführt.

Franz *Zeilingers* „Ständchen für Bläserquintett" wurde in Mühlhausen, Thüringen, vom Bläserquintett des Kulturorchesters Mühlhausen uraufgeführt.

Die „Drei Caprices für Orchester" von Wolfgang *Ludewig* wurden in einem Konzert mit Neuer Musik des Pfalztheaters Ludwigshafen unter Leitung des Komponisten uraufgeführt.

Der *Leipziger Thomanerchor* brachte in seinen regelmäßigen Motetten in der Thomaskirche und auf Konzertreisen in West- und Ostdeutschland außer Motetten alter Meister und von J. S. Bach Werke von Hugo Distler, J. N. David, Ernst Pepping, Kurt Hessenberg, Eberhard Wenzel und seines Leiters Kurt Thomas zur Aufführung.

Zu mehreren Konzerten im fränkischen Raum wurde der Cellist Kurt *Friedrich* eingeladen. Für den Hessischen Rundfunk spielte er die Reger-Sonate in g-Moll, zusammen mit dem Fränkischen Landesorchester musizierte er in Nürnberg u. a. das Cellokonzert von Saint-Saëns.

Rundfunk

Die 7. Sinfonie von Karl Amadeus *Hartmann* wird im Norddeutschen Rundfunk am 15. März uraufgeführt. Es spielt das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans *Schmidt=Isserstedt.*

In der Sendereihe „das neue werk" des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg, wird am 26. November „Kammermusik 1958" für Tenor, Gitarre und acht Soloinstrumente von Hans Werner *Henze* uraufgeführt. Das Werk ist eine Vertonung des Hymnus „In lieblicher Bläue" von Hölderlin. Es wirken mit: Peter *Pears,* Tenor, und Julian *Brean,* Gitarre. Die musikalische Leitung hat der Komponist.

Wolfgang *Fortner* schrieb im Auftrag des Norddeutschen Rundfunk ein Werk für Sopran, Chor und Orchester „Chant de Naissance", dessen Uraufführung am 12. April unter Leitung von Hans *Schmidt=Isserstedt* im großen Saal des Hamburger Senders geplant ist. Gloria *Davy* übernimmt die Solopartie.

Der Chor des Norddeutschen Rundfunks (Chordirektor Max *Thurn*), der Züricher Kammer=Sprech=Chor (Ellen *Widmann*) sowie Heidemarie *Hatheyer* und Walter *Berry,* Bariton, als Solisten führen am 4. Januar zwei Auftragswerke des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg zum ersten Male auf: „Jonas ging doch nach Ninive", ein Oratorium von Wladimir *Vogel,* und „Die Gesänge des Seeräubers O'Rourke" von Boris *Blacher.*

Der Westdeutsche Rundfunk, Köln, bringt eine Sendereihe, die *„Moderne Ballettmusik"* betitelt ist und von den ersten erfolgreichen modernen Ballettmusiken — Strawinskys „Der Feuervogel" und „Petruschka" — bis zu Milhauds „Création du monde" und Bernsteins „Age of anxiety" reicht.

Aus den Essays von Ernst *Krenek* überträgt der Süddeutsche Rundfunk am 11. Oktober „Der elfenbeinerne Turm und der Mann von der Straße".

Österreichs Rundfunk und Fernsehen haben gemeinsam mit der Stadt Salzburg und dem Internationalen Musikrat einen *„Opernpreis der Stadt Salzburg"* gestiftet, der in regelmäßigen Zeitabständen für Fernsehopern vergeben werden soll. Er ist mit 1000 Dollar (rund 4000 DM) dotiert. Die eingereichten Werke müssen dem Stil einer Kammeroper entsprechen und sollen 90 Minuten Aufführungsdauer nicht übersteigen.

Der Bayerische Schulfunk begann im September eine neue Sendereihe über das „Orff=Schulwerk", dargestellt und erläutert von Ludwig *Wismeyer* und unter Mitwirkung von Gunild *Keetman.* Jede der 13 Sendungen steht unter einem besonderen Thema; die erste Sendung, „panta rhei", befaßte sich mit dem Begriff des Rhythmus.

Musikerziehung

Dimitri *Schostakowitsch* wurde Mitglied der Akademie Santa Cecilia in Rom.

Max *Rostal* hat seine Tätigkeit an der Guildhall School of Music and Drama in London aufgegeben. Neben seinen pädagogischen Verpflichtungen als Leiter einer Meisterklasse für Violine an der Staatlichen Musikhochschule Köln hat er eine Professur am Konservatorium in Bern übernommen.

Im Herbst 1959 wird Yehudi *Menuhin* erstmals eine musikpädagogische Aufgabe übernehmen: von September 1959 ab leitet er eine Meisterklasse für Violine an der Manhattan School of Music in New York.

Der junge Pianist Klaus *Schilde* (Bingen) wurde an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold berufen.

Im September hielt Franzpeter *Goebels* in Navarra, Spanien, mehrere Referate zu Problemen der modernen Musik, die er durch Beispiele am Klavier erläuterte: Hindemiths „Ludus tonalis", Bartóks „Mikrokosmos", Klavierwerke von Strawinsky, Webern u. a.

Von der Regierung Niederbayerns wurde Ludwig *Wismeyer* eingeladen, in Lehrerfortbildungswerken Einführungskurse in das Orff=Schulwerk zu halten.

Die Staatliche Hochschule für Musik München beginnt im Wintersemester mit öffentlichen Vorlesungen. Es lesen die Dozenten der Hochschule: Prof. Harald *Genzmer* über „Werkanalyse", Dr. Hermann *Pfrogner* über „Problemgeschichte der Neuen Musik" und Prof. Dr. Erich *Valentin* über „Mozart".

Im Rahmen der Woche zeitgenössischer Musik 1958 der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt leitete Professor B. *Vondenhoff* die konzertante Aufführung von Milhauds „Les Malheurs d'Orphée" und Reutters „Die Brücke von San Luis Rey".

An der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford fand ein internationaler Chorleiterlehrgang unter Leitung von Professor Dr. Wilhelm *Ehmann* statt. Mitarbeiter waren: Frauke *Haasemann,* Herford, Walter *Weyler,* Antwerpen, Harry *Meredith,* London, Wilhelm *Keller,* Detmold. Die Teilnehmer setzten sich vor allem aus Musikerziehern und Kirchenmusikern zusammen, gut die Hälfte davon waren Ausländer. Zum Abschluß veranstaltete der Lehrgang eine Abendmusik im Münster zu Herford mit Werken von Clemens non papa, Milan, Schütz, Scheidt, Pepping, Drießler und Reda.

Verschiedenes

Auf der Tagung der deutschen Ballettmeister in Krefeld, veranstaltet von der „Gesellschaft zur Förderung des künstlerischen Tanzes", wurde beschlossen, einen *Verband deutscher Ballettmeister* zu gründen, der sich mit künstlerischen Fragen und mit der Förderung des Nachwuchses befassen soll.

Der Kulturkreis der deutschen Industrie vergab auf seiner diesjährigen Tagung in Trier Musikstipendien an Heimo *Erbse,* Berlin, Werner *Haentjes,* Köln, und Alexander *Meyer=Bremen,* Recklinghausen. Weitere Stipendien gingen an eine Reihe von Kammermusikvereinigungen, darunter das Klavier=Duo Kurt Bauer/Heidi Bauer=Bung, Stuttgart.

Eine *„Internationale Franz=Schreker=Gesellschaft E. V."* wurde in Berlin anläßlich des 80. Geburtstages des Komponisten gegründet. Das Ehrenpräsidium hat Maria *Schreker* übernommen. Der Präsident der neuen Gesellschaft ist Friedrich *Schultze*, Vorsitzender der dramaturgischen Gesellschaft.

Die bekannte Kultur= und Erholungsstätte *Schloß Elmau*, die im Dezember 1956 einem Großbrand fast zum Opfer gefallen wäre, ist neuzeitlich wieder=hergestellt worden. Die Wiedereröffnung des Hauses erfolgte im Mai. Als erste Veranstaltung fand zum Gedenken an Brahms' 125. Geburtstag die traditio=nelle Kammermusikwoche statt, welche von Elly *Ney*, Ludwig *Hoelscher*, Max Strub, dem *Köckert=Quartett*, dem *Endres=Quartett* und dem Hamburger Bariton Hermann *Prey gestaltet* wurde.

Festspiele

Vom 5. bis 12. Oktober fand in Empoli, Italien, das *„Festival Musicale Busoni"* statt. Das Programm um=faßte sinfonische Werke, Transkriptionen für Klavier, Originalwerke von Busoni für zwei Klaviere, Kam=mermusik von Busoni und seiner Schule. Fernando *Previtali* dirigierte das Maggio=Fiorentino=Orchester. Als Solist des Violinkonzerts von Busoni trat Joseph *Szigeti* auf.

Israelische Musiker gewannen den höchsten Preis beim *Weltmusikfest in Kerkrade*, Niederlande, das dreißig Tage dauerte. Sie wurden für die beste Konzertleistung Besitzer der von Königin Juliane gestifteten silbernen Lyra und anderer hoher internationaler Auszeich=nungen. Die Kapelle der amerikanischen Mississippi=Universität wurde Sieger in Marschwettbewerben. Den von Bundespräsident Prof. Dr. Theodor Heuss gestifteten Ehrenpreis erspielte sich die niederlän=dische Vereinigung „Sta. Cecilia" aus Beek.

Die Marien=Kantorei in Lemgo veranstaltet vom 30. Oktober bis 3. November zum sechsten Male ihre jährlich stattfindenden *Lemgoer Orgeltage*. In sieben Orgelkonzerten werden führende Organisten Europas alte und neue Musik ihrer Heimatländer sowie Orgel=werke J. S. Bachs spielen. In Chor= und Kammer=konzerten werden Werke von Josquin des Prés bis zur zeitgenössischen Musik zu hören sein. An abend=füllenden Werken sind vorgesehen: „Acis und Gala=thea" von Händel, das „Deutsche Requiem" von Brahms und „Das Gesicht Jesajas" von Willy Burk=hard. Dem musikalischen Programm ist ein theore=tischer Teil mit Referaten und Diskussionen an=gegliedert.

Schweizer Notizen

Der Schweiz eigenartigstes Theater, das abseits im waadtländischen Mézières beheimatete „Théâtre du Jorat", blickte in diesem Sommer auf ein 50jähriges Bestehen zurück. Es tritt jeweils nur während weni=ger Wochen in Erscheinung und bringt ausschließlich Werke, die es selber in Auftrag gegeben hat. Für die Jubiläumsfeier war die biblische Tragödie um Moses „Der brennende Dornbusch" von Géo H. Blanc vor=gesehen worden, und Heinrich *Sutermeister* hatte den Auftrag erhalten, sie musikalisch auszuschmücken.

Der Zürcher Komponist Paul *Müller*, in diesem Jahr Träger des Komponistenpreises des Schweizerischen Tonkünstlervereins, hat am 19. Juni seinen 60. Ge=burtstag gefeiert. — Ebenfalls 60 Jahre alt geworden ist Rechtsanwalt Dr. Adolf *Streuli*, Direktor der SUISA (Schweizerische Gesellschaft der Urheber und Ver=leger) und langjähriger ehrenamtlicher Sekretär des Schweizerischen Tonkünstlervereins, eine Autorität auf dem Gebiete des Autorenrechts.

Eine Berufung des musikalischen Oberleiters des Bas=ler Stadttheaters, Silvio *Varviso*, an die Städtische Oper Berlin ist vorzeitig gemeldet worden. Er behält sein Amt in Basel inne, wird jedoch im Dezember in Berlin Rossinis „Barbier" leiten und in weiteren deutschen Städten gastieren.

Als erste Schweizer Bühne hat das Berner Stadttheater eine Oper von Franz *Schmidt* (1874—1939) heraus=gebracht. Trotz eifrigen Bemühens von Stephan Beinl als Spielleiter, Lois Egg als Bühnenbildner und Otto Ackermann als Dirigent gelangte indessen „Notre Dame" des hochachtbaren Österreichers nicht über einen Achtungserfolg hinaus.

In seinem Abschiedskonzert hat der Solocellist des Zürcher Tonhalleorchesters James Whitehead mit dem Pianisten Rudolf am Bach zusammen die nachgelassene Sonate für Violoncello und Klavier von Othmar *Schoeck* uraufgeführt.

Hans Rosbaud brachte in einem Volkssinfoniekonzert der Zürcher Tonhalle=Gesellschaft die Dritte Sinfonie von Gustav *Mahler* zur Wiedergabe.

Bilder

Die Zauberflöte *(Kowalewsky)* / Hofrat Ignaz von Born *(Österreichische Nationalbibliothek Wien)* / Volker Wangenheim *(Willott)* / 6 Bühnenbilder, Bayreuth *(Festspielarchiv Bayreuth)* / Szenenbild aus „Vanessa" von S. Barber *(Ellinger)* / Leo Blech *(Keystone)* / Szenenbild aus „Feuersnot" von Richard Strauss *(Toepffer)* / Hans Walter Kämpfel *(Forschelen)*

Das Bild des Hofrats Ignaz von Born entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung des Amalthea=Verlags, Zürich, Leipzig, Wien, dem Buch von Erich Schenk: Wolfgang Amadeus Mozart (1955).

Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert=Schumann=Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt" — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent" — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben" (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung".

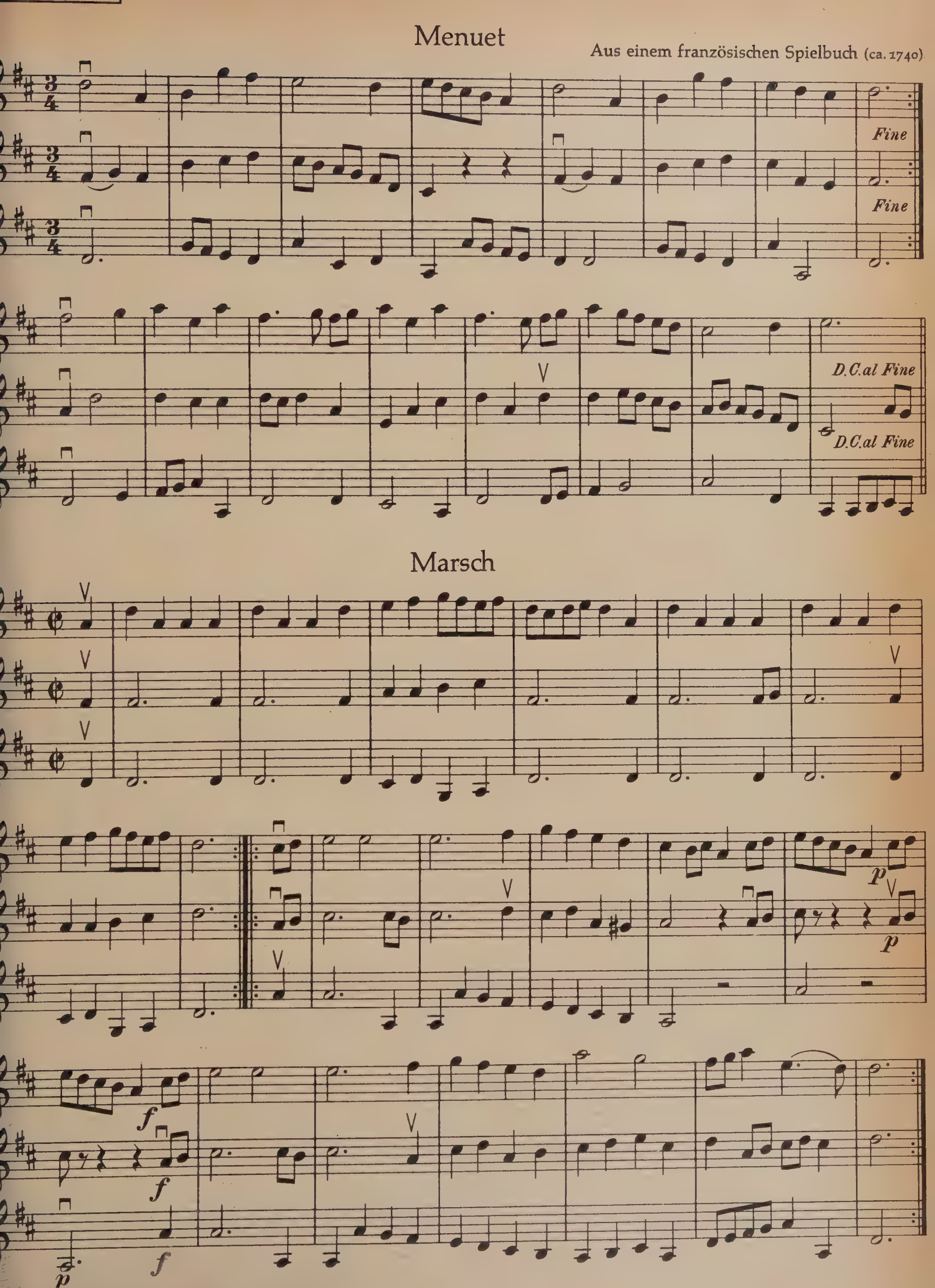
OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover — seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München,

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien= und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

Notenbeilage
Oktober 1958

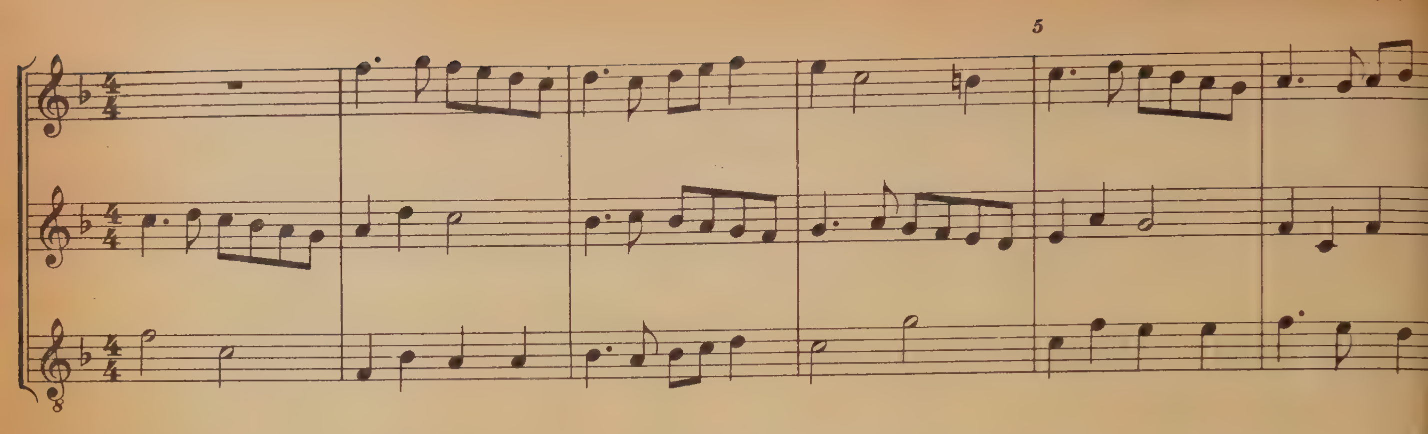
Zum Tag der Hausmusik

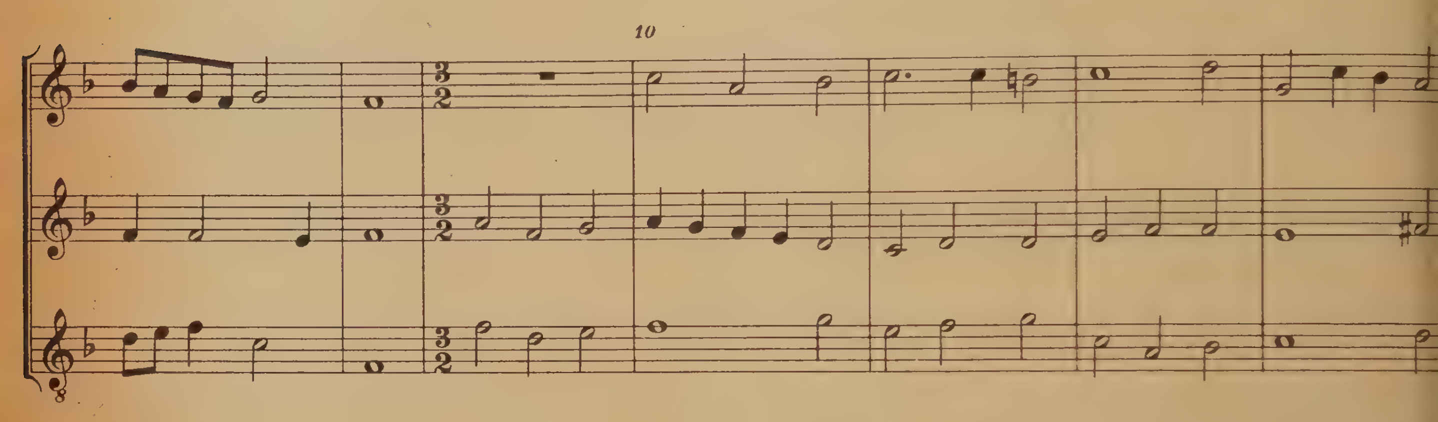


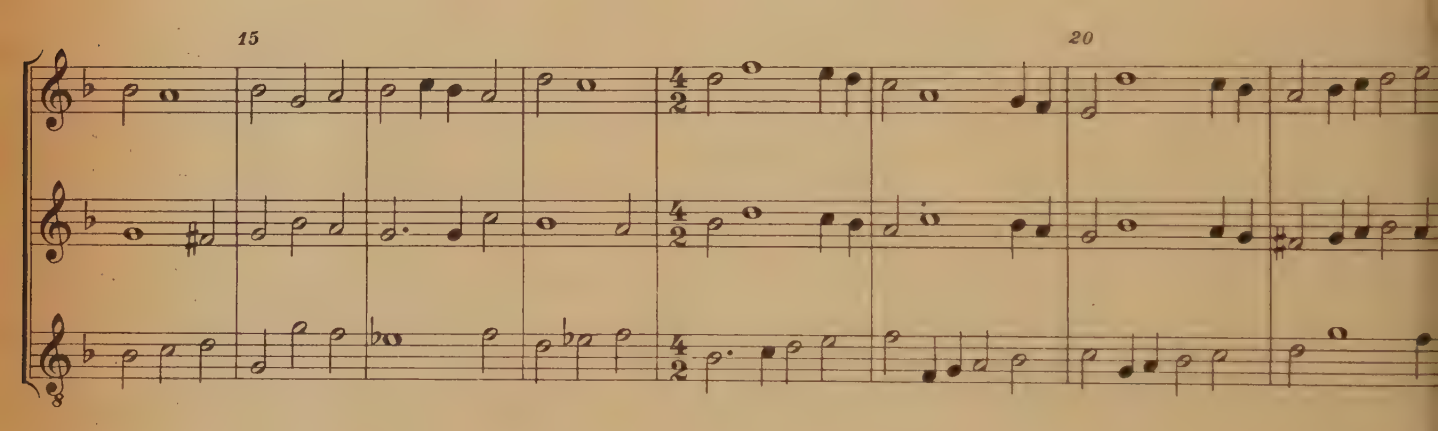
: Erich und Elma Doflein, Das Geigenschulwerk   Fortschreitende Studien für drei Geigen   Heft I   Edition Schott 4756   DM 3.50

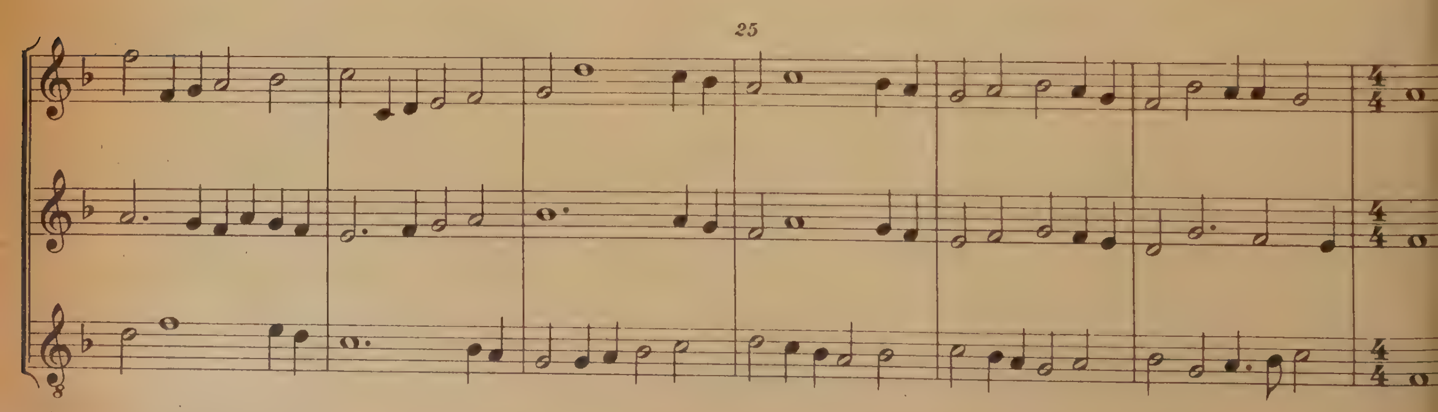
Sinfonia

Salomon Rossi (um 1587–1



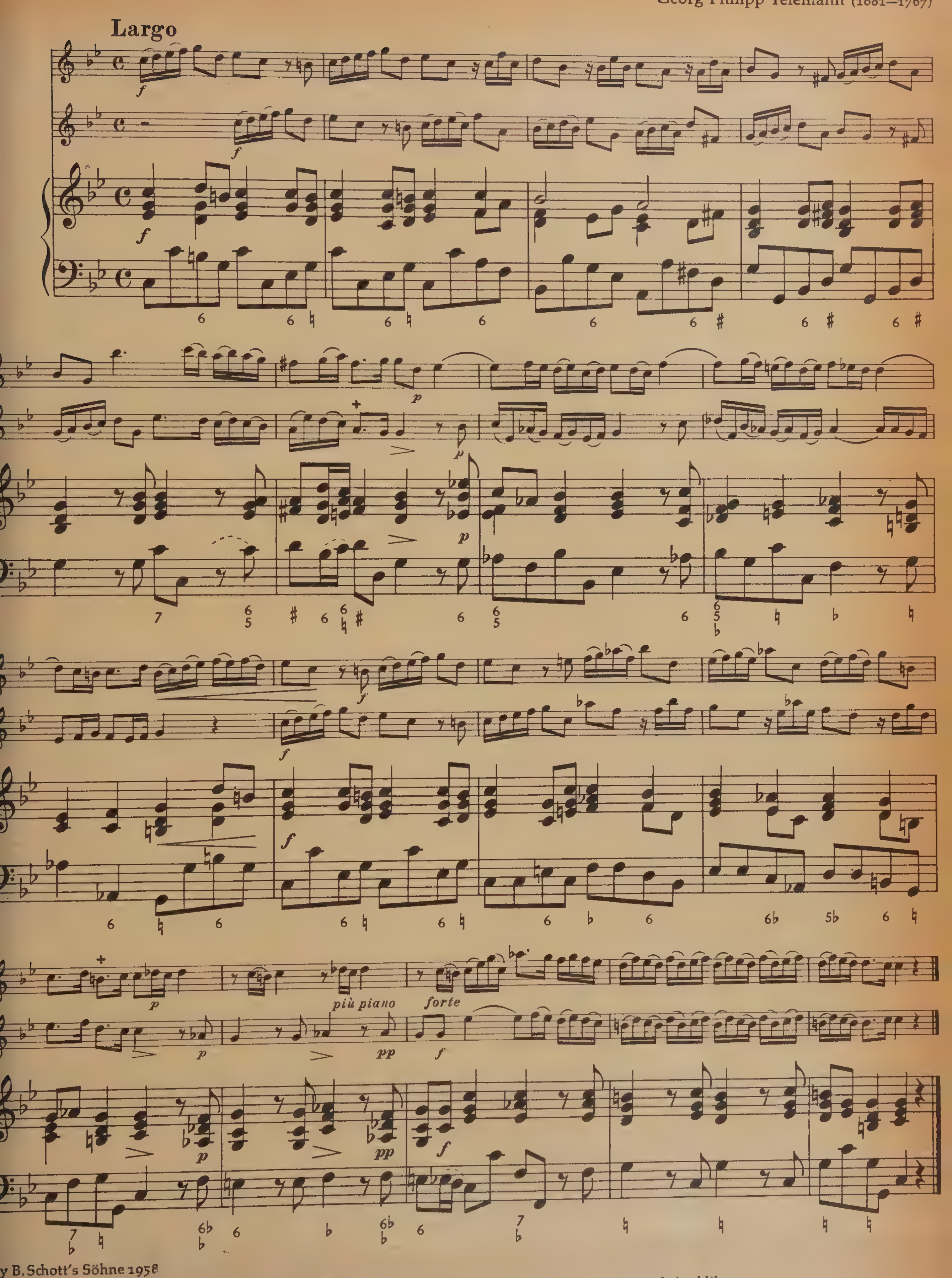




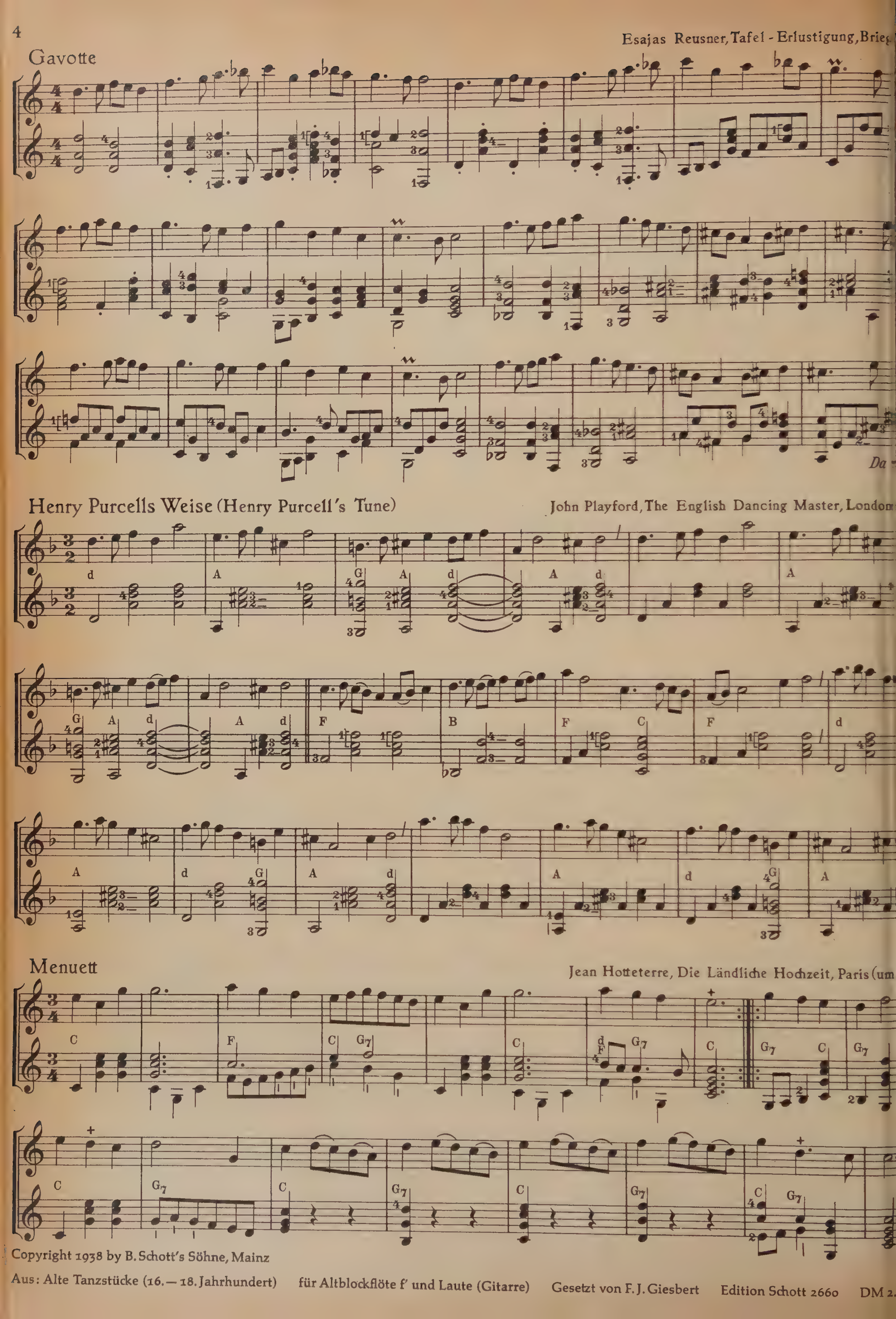


Aus: Salomon Rossi, Sinfonien zu drei Stimmen für Blockflöten- oder Fideltrio Herausgegeben von F. J. Giesbert Spielpartitur
Edition Schott 4094 DM 2.50

Georg Philipp Telemann (1681–1767)



: Georg Philipp Telemann, Sechs Sonaten für zwei Violinen und Klavier (Cembalo); Cello (Gambe) ad lib.
ausgegeben von Walter Kolneder Heft I/II Edition Schott 4690/91 je DM 5.–


Gavotte
Esajas Reusner, Tafel - Erlustigung, Brieg
Henry Purcells Weise (Henry Purcell's Tune)
John Playford, The English Dancing Master, London
Menuett
Jean Hotteterre, Die Ländliche Hochzeit, Paris (um

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

GUIDO WALDMANN

Acht Thesen zur außerschulischen Musikerziehung

Prof. Guido Waldmann, Direktor des Hochschulinstituts für Musik in Trossingen, hat auf der Kopenhagener Tagung der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung den folgenden Vortrag gehalten, den wir in Anbetracht seiner grundsätzlichen Bedeutung ungekürzt veröffentlichen und damit zur Diskussion stellen.

Die uns zur Verfügung stehende Zeit zwingt zu großer Konzentration. Auf die Gefahr hin, als einer der „Terribles simplificateurs" zu gelten, möchte ich daher mein Thema mit acht knappen Thesen umreißen, um diese dann kurz zu erläutern. Ich weiß, daß damit eine Vereinfachung, vielleicht auch eine Vergröberung in Kauf genommen werden muß. Sie ist mir lieber als ein Sich=Verlieren in Einzelheiten, das die Zusammenschau gefährdet und die eigentlichen Probleme verdunkelt.

Unser Land ist immer noch ein Land des kühnen Einzelfluges in die hohe Welt der Kunst, sie ist aber auch — und wird es immer mehr — eine Welt der sozialen Musikpflege. Aus diesem keineswegs bestürzend neuen Grundgedanken möchte ich fol= gende acht Thesen ableiten:

1. Das 19. Jahrhundert hat neben verschiedenen anderen Formen der Musikübung eine Form des Musikunterrichts entwickelt, die der damals be= stimmenden Gesellschaftsschicht entsprach.

2. Die sozialen Umschichtungen der jüngsten Ver= gangenheit und der Gegenwart führen auch auf dem Gebiet des Musikunterrichts zu neuen For= men, die neben die alten treten oder sie ver= drängen.

3. Die Auflösung der alten überlieferten Kulturen der Grundschicht unserer Bevölkerung, insbeson= dere das Vergehen echter Bauernkulturen, führt in weiten Gebieten Europas zum Verklingen des echten, brauchtümlich gebundenen Volksliedes.

4. Diese Wandlung bringt es mit sich, daß nicht mehr das echte Volkslied die breiteste Grundlage unserer Musikkulturen ist, sondern das Musizie= ren von Laiengruppen verschiedener Art.

5. Der Musikunterricht individueller Art, wie ihn das 19. Jahrhundert geprägt hat, bleibt als „Sach= walter des Künstlerischen" bestehen, doch ent= wickeln sich daneben Formen der Musikerziehung, bei denen die sozialen Triebkräfte stärker sind.

6. Die stark vom Sozialen her bestimmte Gruppen= arbeit und die in den letzten Jahrzehnten ent= wickelte Methodik des Gruppenunterrichts sind in einer Zeit besonders wichtig, die sowohl den ex= tremen Individualismus als auch die Vermassung zu überwinden sucht und sich bemüht, Kräfte echter Gruppenbildung zu wecken und zu stärken.

7. Die Situation des Kindes hat sich in der Gegen= wart entscheidend verändert. Es werden daher auch in der Musikerziehung vorzugsweise solche Formen Bedeutung gewinnen, die in dieser beson= ders gefährdeten Lage dem Kind echte Lebens= hilfe vermitteln können.

8. Die Ausbildung der Musikerzieher sollte noch stärker von dem Gedanken ausgehen, daß nur die Verbindung von künstlerischen Maßstäben mit pädagogischen Gesichtspunkten und einer Einsicht in die sozialen Erfordernisse unserer Gegenwart uns den Musikerzieher geben kann, der heute ge= braucht wird.

Erlauben Sie mir bitte nun, meine Damen und Herren, zu diesen acht Hauptpunkten einige Er= läuterungen zu geben:

1.: Musikunterricht im 19. Jahrhundert

Max Stirner, einer der eigenwilligsten Denker des 19. Jahrhunderts, gab seinem 1845 erschienenen Buch den Titel: „Der Einzige und sein Eigentum." So überscharf diese Formulierung sein mag, sie charakterisiert, glaube ich, recht zutreffend das 19. Jahrhundert, diese im wesentlichen vom bür= gerlich=liberalen Geist bestimmte Zeit. Fragen wir uns, wie sich der individualistische Grundzug dieses Jahrhunderts auf dem Gebiet der Musik ausgewirkt hat, so läßt sich nicht schwer eine aus= gesprochene Bevorzugung aller Formen des Musi= zierens aufzeigen, die dem künstlerischen Aus= druck der Einzelpersönlichkeit dienen. So ließ dieses Jahrhundert nicht nur das Konzert in seiner bürgerlich=merkantilen Ausprägung entstehen, es schuf auch den Typ des Musiklehrers, der seinen Unterricht in der Form der Einzelunterweisung in der privaten Atmosphäre des bürgerlichen Hauses gab. Das Klavier, ein Instrument, das dem ein= zelnen die umfassendsten Möglichkeiten des mu= sikalischen Ausdrucks gibt und ihn von einem Partner unabhängig macht, rückt so sehr in den Mittelpunkt des Unterrichts, daß Klavierunter= richt und Musikunterricht beinahe zu synonymen Begriffen werden. Nur mühsam kann sich daneben die Primadonna des Orchesters, die Violine, be=

haupten. Alle schulischen Formen des Unterrichts treten dagegen in den Hintergrund. Unterricht und Musikübung werden gleichermaßen vom Leitbild des öffentlichen Konzerts bestimmt, dessen Formen mit häufig unvollkommenen Mitteln nachgeahmt werden.

2.: Wandel der sozialen Struktur

Das gesellschaftliche Gefüge der Welt hat sich in den letzten Jahrzehnten von Grund auf verändert. Eine neue Schicht, die handarbeitende Bevölkerung, ist einkommensmäßig dem früheren Mittelstand gleichgestellt und hat ihn nicht selten überflügelt. Gleichzeitig hat diese Schicht das Bürgertum als alleinigen Träger des politischen und kulturellen Willens in Frage gestellt. Es kann dabei kein Zweifel darüber bestehen, daß die vor einigen Jahrzehnten erwartete Schaffung einer eigenständigen „proletarischen" Kultur nicht nur in Rußland mißglückt ist, und daß die aufstrebenden Arbeiterschichten in das Bürgertum unserer Zeit einströmen, nicht anders als der Dritte Stand sich seinerzeit in den Lebensformen des Adels zurechtgesetzt hatte. Immerhin hat diese neue Schicht eigene, vom Bürgertum verschiedene Lebensformen, die ihr Verhalten bestimmen. Spielte sich der bürgerliche Beruf häufig in der privaten Atmosphäre der eigenen Wohnung ab, so wird jetzt im Zeitalter der Fabriken und Riesenstädte mit ihren Bürohäusern die Trennung von Wohnung und Arbeitsstätte selbstverständlich; die Zusammenarbeit vieler Menschen in einem Raum läßt das Gefühl für das Private noch mehr schwinden, an die Stelle von Max Stirners „Einzigem" und seinem Eigentum tritt die selbstverständliche Solidarität der arbeitenden Klasse. Der Verlust des Privaten wird durch ein neues Gefühl für das Gemeinsame kompensiert, die „verwaltete Welt" unserer modernen Industriegesellschaft findet auf dem Gebiet der Musikerziehung ihre Entsprechung in schulischen Formen des Unterrichts. Nicht nur erfährt der Musikunterricht in der Schule selbst eine völlige Neubewertung; auch dort, wo es sich um Privatmusikunterricht alter Art handelt, können wir wesentliche Veränderungen beobachten. In der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts war das Verhältnis zwischen Elternhaus und Lehrer noch durchaus im Privaten begründet. Der Privatmusiklehrer kam in das Haus des Schülers, wurde dort als Gast betrachtet und in die private Sphäre des Hauses einbezogen. Heute ist das Verhältnis zwischen Lehrern und Elternhaus weitgehend den Bereichen des Privaten entglitten, und mit der Schaffung von Jugendmusikschulen oder mit der Verbindung zwischen Instrumentalunterricht und Schule wird ein weiterer Schritt in der gleichen Richtung vollzogen. Jede Schule aber bietet von sich aus die Möglichkeit der gruppenmäßigen Zusammenfassung, weckt den Wunsch nach gemeinsamem Singen und Musizieren.

3.: Krise des Volksliedes

Die Industrialisierung und die damit verbundene gesellschaftliche Umschichtung wirkten sich nach zwei Richtungen aus: Einmal rückte die Arbeiterschaft als kulturbestimmendes Element neben das Bürgertum, zum anderen aber wurde das Bauerntum in seinem Bestand getroffen und in seiner Lebensweise entscheidend beeinflußt. Diese Veränderungen, die Verwischung der Grenzen zwischen Stadt und Land, die Lösung der Menschen aus den Bindungen des dörflichen Lebens hat in weiten Strecken Europas zu einem grundsätzlichen Wandel dessen geführt, was wir Volksmusik zu nennen pflegen. Die Wiener Klassiker, Grieg, Mussorgsky, Bartók konnten noch auf der Tradition einer reichentwickelten Bauernmusik ihres Landes aufbauen. Diese Musik war engstens mit Sitte und Brauch einer festgefügten dörflichen Gemeinschaft verbunden. Wo diese Voraussetzung geschwunden ist, kann die Volksmusik als objektives Kunstdenkmal, wie es uns in Archiven und Sammlungen überliefert wird, weiter wirken, sie verschwindet aber als lebendig wirkende Kraft.

4.: Laiengruppen

Noch im 19. Jahrhundert, ja selbst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, waren die beiden Gegenpole unseres Musizierens eine hochdifferenzierte Kunstmusik auf der einen Seite und eine urtümliche Bauernmusik auf der anderen. Heute bildet jedoch in weiten Gebieten Europas nicht mehr das echte Volkslied die Grundschicht unseres Musizierens, sondern das Singen und das Spielen von Laien, wie es in Chören, Singkreisen, Instrumentalvereinigungen aller Art geschieht. Am augenfälligsten spielt sich dieser Wandel in der Sowjetunion ab, am weitesten fortgeschritten dürfte dieser Prozeß in den durchindustrialisierten Gebieten Mitteleuropas und Nordamerikas sein. Da es sich bei dieser Laienmusik um die breiteste Grundlage unseres Musizierens überhaupt handelt, ist daher die Bemühung um den singenden und spielenden Laien eine dringliche Aufgabe der Musikerziehung. Ob wir diese Musik dann „Volksmusik" nennen oder — was richtiger wäre — diesen Begriff allein der folkloristischen Musik vorbehalten, ist eine Frage zweiter Ordnung. Entscheidend ist: Nicht auf die Übernahme bestimmter Inhalte kommt es an, nicht auf den Versuch, heute nicht mehr lebensfähige Musizierformen am Leben zu erhalten, sondern auf eine sinnvolle Weiterbildung in einer Gegenwart, die entscheidend anders geartet ist, als diejenige es war, in der das echte Volkslied seine Blütezeit erlebte.

5.: Die Lage des Privatmusiklehrers

Es besteht kein Zweifel darüber, daß der Musikunterricht in der Form, wie er uns überliefert worden ist, auch weiterhin seine Gültigkeit behalten wird. Die Beschäftigung mit dem Kunstwerk, wie

sie in engem Zusammenwirken von Lehrer und Schüler erfolgt, kann in ihrer Bedeutung für die Formung des Menschen kaum überschätzt werden. Nicht zu übersehen ist aber die Tatsache, daß neben den Unterricht, in dem das Künstlerische ausschlaggebend ist, heute andere Formen treten, Unterrichtsformen, die weniger den einzelnen als vielmehr eine Gruppe ansprechen. So brauchen wir heute immer mehr Musikerzieher, die nicht nur „Privatmusiklehrer" sind, sondern neben der vollkommenen Beherrschung eines Instruments die Fähigkeit und auch den Willen besitzen, sich auf verschiedenen Gebieten des öffentlichen Musiklebens zu betätigen. Diese Menschen sollten einen Chor, einen Singkreis leiten können, sie sollten mit der Blasmusik vertraut sein und sollten auch erkennen, daß Klavier und Violine nicht die einzigen Instrumente sind, die unser Musikleben bestimmen. Wir brauchen heute Klavierlehrerinnen, die Blockflöte spielen können, denen rhythmische Erziehung mehr bedeutet als ein leeres Wort und die mit einer Gruppe von Kindern auch ohne Instrument oder unter Einbeziehung elementarer Instrumente, wie sie Carl Orff entwickelt hat, arbeiten können. Diese Musikerzieher sollten dann auch an den Instrumenten nicht vorbeigehen, die zwar von Laien viel gespielt, von Künstlern und Musikerziehern aber häufig mit einem Achselzucken als künstlerisch minderwertig abgelehnt werden. Entscheidend kommt es doch wohl darauf an, was auf einem Instrument gespielt und in welchem Geiste darauf musiziert wird. Hier steht der Musikerzieher vor einer Fülle von Aufgaben, die das 19. Jahrhundert noch kaum gekannt hat, die aber auch heute noch von vielen Privatmusikerziehern weder gesehen noch angepackt werden.

6.: Bedeutung des Gruppenunterrichts

Die entscheidende Frage, die gestellt werden muß, wenn wir den Musikunterricht nicht nur als künstlerisches Problem, sondern als Aufgabe im Bereich der Menschenbildung auffassen, lautet: Was kann der Musikunterricht, was kann die musische Betätigung überhaupt uns für Hilfen geben, damit wir das Leben bewältigen, wie es heute ist und wie es morgen sein wird. Dieses Heute und Morgen ist aber vom Atom, von der Perfektion und von der Automation bestimmt. Über allen Alarmrufen wird leicht übersehen, daß gerade Atomkraft und Automation den Menschen vom Maschinenbediener und Hebeldrücker zum Beherrscher der Maschine aufsteigen lassen. Die Automation kann zur Befreiung von der Notwendigkeit der rein mechanischen Arbeit führen. Wesentliche Aufgabe der Schule, der Erziehung überhaupt wird es dann aber sein, gar nicht so sehr um eine Stärkung des Wissens besorgt zu sein, als vielmehr eine Stärkung der Person anzustreben. Damit ergibt sich eine völlige Neubewertung der Wissensfächer und eine „Aufwertung" der musischen Tätigkeiten.

Nicht uninteressant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß dem Team-work schon heute, aber sicherlich noch mehr im Zeitalter der Automation, entscheidende Bedeutung zukommen wird. Von dem Arbeiter der Zukunft wird ganz besonders erwartet werden, daß er die Fähigkeit besitzt, in einem Team, d. h. in einer Gruppe, zusammenzuarbeiten. Von hier aus gesehen erhalten unsere Bemühungen um einen sinnvollen Gruppenunterricht eine ganz neue Bedeutung. Es ist gar nicht so wesentlich, ob und welche Instrumente bei diesem Gruppenunterricht verwendet werden, bedeutsam ist die Tatsache, daß im Gruppenunterricht jedem einzelnen verschiedene Aufgaben gestellt werden, so daß aus dem Zusammenwirken mehrerer Personen, von denen jede von einer anderen Ausgangsposition aus am gleichen Stoff arbeitet, das Werk entsteht. So wird dem elementaren Unterricht auf rhythmisch-musikalischer Grundlage, den ich nicht gern rhythmische Gymnastik nennen möchte, aber auch dem instrumentalen Gruppenunterricht, sofern es sich um einen echten Gruppenunterricht und nicht um ein Zerrbild dieser Unterrichtsform handelt, eine Aufgabe im Bereich der Menschenbildung zugewiesen, die weniger häufig als solche erkannt worden ist. Nicht auf den sehr fragwürdigen Begriff der Gemeinschaftsbildung kommt es heute wesentlich an, sondern auf einen Versuch, echte Gruppenbildungen zu erleichtern. Dieser Versuch muß in einer Zeit gewagt werden, in der wir den übersteigerten Individualismus und die Vermassung gleichermaßen zu überwinden suchen und alles daran setzen sollten, dem steigenden Mangel an Kontaktfähigkeit entgegenzuwirken.

7.: Musikunterricht als Lebenshilfe

Man hat vielfach das 20. Jahrhundert das Jahrhundert des Kindes genannt. Nun, gerade diesem vielgepriesenen Jahrhundert blieb es vorbehalten, das Kind Gefahren auszusetzen, die es in der Vergangenheit nicht gekannt hat. Über diese Gefährdung des Kindes ist so viel geschrieben und gesprochen worden, daß ich verzichten kann, darauf einzugehen; doch möchte ich darauf hinweisen, daß gerade der Musikunterricht, im besonderen auch die neuen Arbeitsweisen — etwa die rhythmisch-musikalische Erziehung — entscheidende Bundesgenossen sein können im Kampf gegen alles das, was das Kind heute bedroht. Erziehung zur Stille, zur Konzentration, zum Hörenkönnen, zur Einordnung, zur Bereitschaft, abzuwarten, bis die Zeit zum Einsatz gekommen ist, das und vieles andere mehr sind Dinge, die das Kind im Musikunterricht lernen kann. Wer die Aufgabe des Musikunterrichts allein in der Erlernung eines Instruments sieht, der hat das eigentliche Anliegen der Musikerziehung, ja der Erziehung überhaupt nicht begriffen. Für mich stellt die Musikerziehung neben ihrer künstlerischen Aufgabe zu wesentlichen

Teilen einen heilpädagogischen Faktor dar, in einer Zeit, die von Hetze und Lärm bestimmt ist. Gewiß ist das nicht das einzige Mittel gegen die Unrast der Zeit, sicher aber eines der wirksamsten.

8.: *Ausbildung des Musikerziehers*

Die Aufgabe der traditionellen Hochschulen für Musik liegt in der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses für Konzertsaal und Bühne. Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich die Ausbildung von Lehrern für den Musikunterricht in Schule und Haus hinzugesellt. Wenn wir die Aufgaben lösen wollen, die der Musikerziehung heute gestellt sind, müssen wir einen Schritt weitergehen. In der Ausbildung des werdenden Musikers sollte der Grundsatz der größtmöglichen Steigerung virtuoser Leistung nur in solchen Fällen Anwendung finden, in denen außergewöhnliche Begabung vorliegt. Bei der Mehrzahl der Studierenden sollte vielmehr die Verbindung von künstlerischer Leistung und Aufgeschlossenheit für alle Bereiche des Laienmusizierens angestrebt werden. Wir werden dabei berücksichtigen müssen, daß wir es mit zwei Gruppen von Musikerziehern zu tun haben: die einen betrachten sich als „Sachwalter des Künstlerischen", die zweite Gruppe sieht ihren Auftrag stärker vom Pädagogischen und Sozialen her. Beide Gruppen sind für uns gleich unentbehrlich und es wäre unsinnig, ja verderblich, sich darüber zu unterhalten, welche von beiden wesentlichere Aufgaben wahrzunehmen hat. Allerdings ist die Frage berechtigt, ob die Bezeichnung Privatmusiklehrer für die Musikerzieher, die sich weniger in den Bereichen des Privaten betätigen, sondern ihre Aufgabe weit mehr vom Sozialen her gestellt sehen, noch berechtigt ist.

Auch in der Ausbildung derjenigen Musikerzieher, die ihre Arbeit vornehmlich vom Künstlerischen her bestimmt sehen, sollten zum mindesten die Kenntnisse der Grundsätze und der Arbeitsweisen einer sozialen Musikarbeit vermittelt werden. Für diejenigen jedoch, die im privaten Musikunterricht alter Art eine volle Erfüllung ihres Daseins nicht erblicken, sollte die Ausbildung so angelegt werden, daß ihnen die Fähigkeit vermittelt wird, in den Bereichen des Laienmusizierens führend und lehrend tätig zu sein. Neben der Erlernung eines Hauptinstruments (Tasten-, Streich-, oder Blasinstrument) oder des Gesangs, sollte von jedem Studierenden die Beschäftigung mit einem zweiten Instrument verlangt werden. Dieses wäre so zu wählen, daß es eine Ausweitung der Tätigkeit des späteren Musiklehrers nach der Seite des Gruppenmusizierens ermöglicht. Bei den allgemein-musikalischen und pädagogischen Fächern sollte entscheidender Wert darauf gelegt werden, daß sich der Studierende die Kenntnisse und Fertigkeiten aneignet, die für das gemeinsame Singen und Musizieren mit Jugendlichen oder mit Erwachsenen notwendig sind (Führung eines Sing- oder Spielkreises, Kammermusik, rhythmisch-musikalische Erziehung u. ä.). In der pädagogischen Ausbildung müßte die Methodik der elementaren Musiklehre und die Methodik des Gruppenunterrichts besondere Beachtung finden. Das gemeinsame Singen und Musizieren, sowohl im großen Chor als auch in kleineren Sing- und Spielkreisen sollte einen wesentlichen Teil der Arbeit ausmachen. Dirigierübung, Literaturkunde und Stimmbildung ergänzen diese Arbeit. Gehörbildung und Tonsatz gehen vom Volkslied aus und berücksichtigen weitgehend die Improvisation. Vorlesungen und Übungen aus dem Gebiet der Musikerziehung und der Gesellschaftskunde der Musik dienen dazu, einen Überblick über die musikerzieherischen Probleme der Gegenwart zu gewinnen.

Die Prüfungsordnungen sollten allmählich so angelegt werden, daß nicht nur das mehr oder weniger vollendete Spiel auf einem Instrument über den Erfolg entscheidet, sondern vor allem auch die pädagogischen Kenntnisse und Fertigkeiten bewertet werden. Dabei wäre zu überlegen, ob nicht allgemein eine Prüfungsmöglichkeit für das Hauptfach Jugend- und Volksmusik geschaffen werden könnte, wie es analog dem Hauptfach Rhythmische Erziehung an manchen Hochschulen Deutschlands bereits geschieht.

Freilich wird dabei die Frage zu stellen sein, ob es Aufgabe aller Hochschulen sein kann, diese zusätzlichen Forderungen zu erfüllen. Mir scheint, daß man solche Institute, die ihrer ganzen Tradition nach den Schwerpunkt ihrer Arbeit im künstlerischen Bereich sehen, mit diesen mehr pädagogischen Aufgaben nicht unbedingt betrauen sollte. Es wird also zweckmäßigerweise der Grundsatz der Arbeitsteilung zwischen den einzelnen Institutionen zu erwägen sein. Dieser Weg ist schon verschiedentlich mit gutem Erfolg begangen worden.

Bei allen diesen Überlegungen scheint mir aber entscheidend die Sorge darum, daß das künstlerische Tun der Beziehung zum Menschen nicht enträt, wie umgekehrt künstlerische Maßstäbe unserer Breitenarbeit nicht verlorengehen dürfen. Verzichten wir darauf, so gleiten wir in dilettantische Spielerei ab. Künstlertum ohne Verbindung zum Menschlichen wird leicht blutleeres Ästhetentum. Erst wenn künstlerische Leistung und soziales Gewissen in einer fruchtbaren Spannung zueinander stehen, wird unsere Arbeit zur rechten Auswirkung kommen.

In Darmstadt fand am 1. Juni eine Sitzung des Präsidiums der vereinigten Tonkünstlerverbände statt. Prof. Arnold *Ebel* trat aus Gesundheitsrücksichten von seinem Amt als 1. Vorsitzender des Präsidiums zurück. An seine Stelle wurde ein Gremium von drei Vorstandsmitgliedern als Vorstand einstimmig gewählt: Prof. Wolfgang *Jacobi*, Prof. Ernst Lothar *von Knorr*, Prof. Dietrich *Stoverock*. Der Name der Vereinigung wurde abgeändert in *„Verband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer"* (VDTM).

Brittens Kinderoper »Die Arche Noah«

Schulen mit musikalischem Ehrgeiz gibt es in England viele, doch fehlt es an guter dramatischer Musik, und um Kurzopern, die innerhalb der Möglichkeiten kindlichen Könnens liegen, ist es schlecht bestellt.

Benjamin Brittens neue Oper „Noye's Fludde", die ihre Erstaufführung in einer Kirche in Orford — in der Nähe von Brittens Geburtsstadt Aldeburgh — erlebte, hilft, diese Lücke zu füllen, und ist darum auch vom erzieherischen Standpunkt aus höchst wertvoll. „Noye's Fludde" ist ein Chester Mirakelspiel aus dem 14. Jahrhundert und erzählt die Geschichte der Arche Noah mit dem naiven texttreuen Glauben der mittelalterlichen Folklore. Ein besonders liebenswerter Zug an Brittens Begabung ist seine außergewöhnliche Fähigkeit, in die verlorene Welt der Kindheit einzudringen. Seine Kinderliebe hat in dieser kleinen Oper die schönste und fruchtbarste Form angenommen.

In einer musikalischen Bilderfolge wird der enorme Kinderchor nur von drei Erwachsenen unterstützt: Noah (Baß), von Owen *Brannigan* edel und majestätisch gesungen, Noahs Frau (Alt), von Gladys *Parry* dargestellt, und die „verborgene Stimme Gottes", die höchst eindrucksvoll von der Empore der Kirche ertönte. Mit fröhlichem Treiben füllten die Kinder als verschiedene Tiere die Arche, als betende Vögel von besonderer Anmut. Das Orchester aus Laien wird nur von einer kleinen Anzahl von Berufsmusikern geführt. Die Taube mit dem Ölblatt kehrt zur Arche zurück, zum Klang der „Flatterzunge", der Blockflöten und dem Klingeln der Triangel und zu Akkorden in den höchsten Lagen des Klaviers: der Eindruck ist zauberhaft. Sturm und Regen werden durch ganz neue „Instrumente" hervorgebracht: Becher, von Kochlöffeln geschlagen, und das begleitende Klavier verwischen die Tonhöhen. Zu Trillern der Blockflöten über einem tiefen Passacaglia-Thema erheben sich alle Instrumente im Unisono zu einem sich stetig steigernden Tumult. Auf dem Höhepunkt ertönt plötzlich die bekannte englische Hymne, die um den Schutz der sich in Gefahr befindenden Seefahrer bittet. So schließt sich diese Kinderoper an den Volksgeist der britischen Insel an, aus dem sie auch geschaffen ist.

Die Inszenierung von Colin *Graham* war lebendig, geschickt und ganz dem Stoff angepaßt. Charles *Makkarras* dirigierte das Heer der musizierenden Jugend.

L. T.

Gesangspädagogische Probleme

Der in der März-Ausgabe 1957 der „NZ für Musik" erschienene Artikel „Brauchen wir eine Reform des Gesangsunterrichts?" von Martin Heilmann schilderte anschaulich die Situation, in der sich die allgemeine Gesangspädagogik befindet. Es ist zu begrüßen, daß der seit eh und je bestehende Mißstand einmal schonungslos dargelegt wird. Schon immer waren verantwortungsvolle Gesangspädagogen bemüht, einen einheitlichen Weg der Stimmerziehung zu finden. Die Bestrebungen scheiterten, da ja bekanntlich jeder Gesangspädagoge seine eigene Anschauung und Methode hat. Es steht jedoch fest, daß es nur *einen* richtigen Weg der Stimmerziehung gibt, der auch von den berufenen Stimmbildnern begangen wird. Wenn sich diese verantwortungsvollen Pädagogen zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschließen würden, wäre es möglich, eine Reform des Gesangsunterrichts herbeizuführen.

Bei dem eben erwähnten einzig richtigen Weg der Stimmerziehung handelt es sich nicht um eine neue „Methode", sondern darum, die wissenschaftlichen Erkenntnisse über die inneren Zusammenhänge beim Vorgang des Singens für die praktische Stimmerziehung nutzbar zu machen. Das Zusammenwirken der tonerzeugenden Funktionen des Kehlkopfes und des Atems mit der sich dauernd verändernden Akustik des Ansatzrohres bei der Erzeugung der Vokale findet bei den Gesangspädagogen im allgemeinen nicht entfernt die Beachtung, die ihm für die Erzielung einer präzisen Tongebung zukommt. Nur eine bedachtsame Atemführung vermag die Stimmlippen (-bänder) so schwingen zu lassen, daß auch deren partielle Schwingungen (Teilschwingungen) erzeugt werden. Diese Teilschwingungen werden durch das Ansatzrohr (Mund- und Rachenraum), das als Resonator wirkt, je nach Form in verschiedener Zusammensetzung als Obertöne (auch Teiltöne genannt) hörbar gemacht, wodurch die jeweiligen Vokalfarben entstehen. Vokale sind also das Produkt von gleichzeitig erklingenden Obertönen zusammen mit dem Grundklang. Erklingt ein gesungener Vokal ungetrübt und rein, so sind die funktionellen Bedingungen des Kehlkopfes (Stimmbandschwingungen) erfüllt, d. h. der Ton ist technisch einwandfrei gebildet. Durch die Veränderungen des Kiefers, der Zunge und der Lippen bei den beabsichtigten Vokalformen stellt das Ansatzrohr die jeweiligen Klangfarben her. Das äußere Mundbild, die Lippenhaltung ist also für die verschiedenen Vokalformen von großer Bedeutung in bezug auf Intensität und Führung des Vokaltones. Sind alle Vokalformen gut entwickelt, so kann eine absolute Obertonigkeit der Stimme in allen Lagen erzielt werden, wobei sich alle zugehörigen Resonanzen erschließen.

Vollkommene Klarheit muß überdies beim Sänger über den Ausgleich der Register durch die Vokaleinstellungen in den verschiedenen Lagen (Brust-, Mittel- und Kopfstimme) herrschen. Diese Register, die durch die unterschiedlichen Kontraktionen der Stimmlippen entstehen, wirken sich akustisch im Ansatzrohr aus und müssen durch sorgfältige technische Arbeit mit diesem völlig in Einklang gebracht werden, wobei die entsprechende Anwendung der großen und kleinen Vokalformen entscheidend ist.

Die Erkenntnisse über das Zusammenwirken all dieser Faktoren bewirkt eine bewußte Vokaltonbildung, deren Ziel darin besteht, jede Vokalklangfarbe in reinster Obertonigkeit auf jeder Tonhöhe in allen Stärkegraden singen zu können. Ein solches Können aber wird nur durch eine leichte, beschwingte und elegante Atemführung unter Ausschaltung aller Versteifungen erreicht.

Die Erkenntnisse bilden die elementare Wissensgrundlage für jede intensive, verantwortungsvolle und ernst zu nehmende Stimmerziehung. Nur so wird der Sänger vor der stimmlichen Überforderung und dem allgemeinen Stimmenverschleiß, besonders an unseren Bühnen, geschützt.

Aus meinen Erläuterungen dürfte hervorgegangen sein, wie notwendig eine allgemein gültige Vokaltonbildung, die auf den Erfahrungen der alten italienischen Schule und den Erkenntnissen der neueren Stimmforschung beruht, für die Gesangspädagogik ist. Eine systematische Stimmerziehung in dieser Richtung kann auch Talenten, deren stimmliche Veranlagung nicht unbedingt sogleich auf das Singen hinweist, den Weg zum gesanglichen Ausdruck erschließen. Hier wurden schon erstaunliche Erfolge erzielt. Es ist an der Zeit, daß die Kultursänger den Natursängern, die oft mit recht anfechtbaren gesangstechnischen Leistungen, meist auf Grund persönlicher Vorzüge, ihre Lorbeeren ernten, das Feld des Gesanges und der Gesangspädagogik streitig machen, das sie zum großen

Teil immer noch beherrschen. Allerdings dürfen Form und Gesetz nicht einengen und behindern, sondern müssen befreien. Auch hier gilt der Satz Hauseggers: „Freiheit in der Kunst ist Erfüllung des Gesetzes unter dem Schein seiner Aufhebung.“ *Georg Schreiber*

Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

»Laßt uns froh und munter sein«

Gemeinschaftsarbeit zum Nikolaustag (4. Schuljahr)

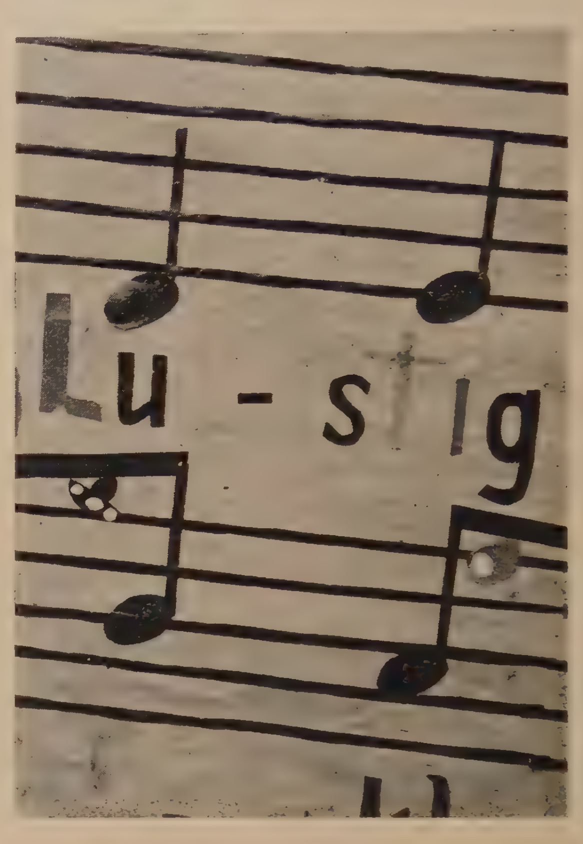
Adventszeit — Vorweihnachtszeit! In allen Klassen wird eifrig gebastelt, gewerkt, gezeichnet. Unsere Schule veranstaltet eine Weihnachtsausstellung. Jede Klassengemeinschaft ist bestrebt, ihr Können zu zeigen. Auch in unserem vierten Schuljahr gibt es lebhaftes Beraten, Überlegen und Sinnen: Wie können wir zur Bereicherung der Ausstellung beitragen? Selbstverständlich muß es etwas „Besonderes“ sein!

Da kommt mir eine Idee: Wir können doch schon nach Noten singen! Wie wäre es, wenn wir einmal *nicht in das Notenheft schreiben,* sondern ein ganz großes *Notenbild* gemeinsam schaffen? Der Gedanke wird mit großem Jubel aufgenommen. Aber welches Lied wählen wir?

Gerade haben wir das schöne Nikolauslied „Laßt uns froh und munter sein und uns recht von Herzen freu'n. Lustig, lustig, trallerallera, bald ist Niklausabend da“ aus unserem Liederbuch „vom Blatt“ gesungen; da kennen wir die Noten. Der Jubel steigert sich. Da wir es gewohnt sind, unsere Eintragungen im Notenheft mit kleinen Zeichnungen zu versehen, kommen die Kinder sofort mit eigenen Ideen: „Da machen wir als Umrahmung lauter bunte Bilder“ — „Alles, was zu Weihnachten paßt“ — „Brezeln und den Nikolaus“ (das Lied heißt „Nikolaustag“) — „Tannenzweige und Kerzen“. Die Gedanken überstürzen sich.

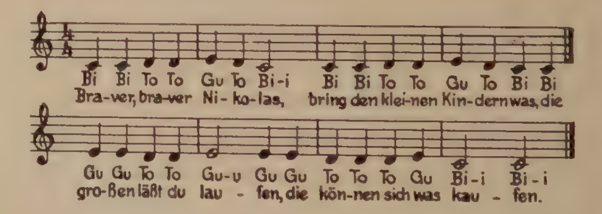
So ist die Idee geboren. Wir einigen uns über Darstellungsweise und Arbeitsmaterial: Es soll eine Klebearbeit werden, ein buntes Bild auf bräunlichem Packpapier.

Bei Beginn der Arbeit erweist es sich als notwendig, die Maße für Notenlinien, Notenköpfe und -hälse, Notenschlüssel und Kreuzvorzeichen genauestens festzulegen. Es ist wirklich „Maßwerk“, was die Kinder hier leisten; nebenbei ein ausgezeichnetes Erziehungsmittel zu Geduld und Sorgfalt im Zeichnen und Werken. Für die Darstellung der Notenköpfe dient eine Schablone, Notenlinien müssen nach Millimetern abgemessen werden; gleiche Geduld erfordern die Buchstaben für den Text. Buchstaben sind an und für sich — ach — so langweilig. Darum muß Abwechslung hineingebracht werden, man muß in die Buchstaben Figuren hineinsehen. Ich gebe die Anregung, daß man das „i“ als Kerze, den i-Punkt als Kerzenflamme schneiden könne; sogleich erfindet die Begeisterung der Kinder andere Möglichkeiten: das „Buckel-s“ (ß in dem Worte „Laßt“) könnte zu einer Brezel geformt werden. In kurzer Zeit ist der zu klebende Druck des Textes festgelegt: Alle großen „L“ müssen aussehen wie braune Nikolausstiefel (L—ustig auf Bild 1), sämtliche kleinen „t“ bilden blaue Kreuze mit goldenem Stern im Schnittpunkt.



Das kleine „o“ wird mit goldenen Walnüssen ausgefüllt (fr—o—h!). Außer den i-Kerzenflammen findet eine Kerze mit goldenem Strahlenschein ein Kreuzvorzeichen als Kerzenhalter.

Nun vergleichen wir unseren „Bildertext“ mit „gewöhnlichen Drucktexten“ in Liederbüchern. „Da stehen ja noch andere Nikolauslieder!“ rufen einige Kinder. Jeder Ansporn erübrigt sich; zur fröhlichen Unterbrechung wird ein neues Lied „vom Blatt“ gesungen. „Ach, so leicht!“ ruft ein Junge, und „In dem Lied kommen immer nur drei Töne vor“, stellt ein anderes Kind fest. — „Richtig“, sage ich, „und wie heißen sie?“ „Bi, To und Gu!“ — So ist es ein leichtes Spiel, mit drei Tonnamen die Melodie abzusingen. So sieht sie aus, und so wird sie gesungen:



So trägt in den nächsten Wochen des gemeinschaftlichen Werkens noch manches Nikolaus- und Weihnachtslied zur Belebung der Arbeit bei, mit und ohne Tonnamen, mit und ohne Notenbild, je nach Lust und Liebe, zur vorweihnachtlichen Herzensfreude. Es ist

musische Arbeit im Sinne: „Laßt uns froh und munter sein".

Nun zurück zu unserem eigentlichen Nikolauslied. Der Ausschmückung des Textes muß eine Belebung des Notenbildes überhaupt an die Seite gestellt werden. Wieder geht ein Überlegen und Suchen nach Ideen los! Wenn man sich den Notenschlüssel betrachtet, fordert er geradezu heraus, eine goldene Glocke an ihm schwingen und tönen zu lassen. Meine Gedanken und plötzliche Ausrufe der Kinder begegnen sich in Sekundenschnelle: „Wir holen die Glockenspiele!" Während die Klasse weiter zeichnet, schneidet und klebt, dürfen einige Kinder die Glocken auf den Glockenspielen tönen lassen, und ich höre manchen leise mitsummen oder singen „bim, bam, bum". Ein Kind versucht zu dichten:

Bim, bam, bum,
bald ist die Wartezeit um.
Dann ist Weihnachten da,
hurrah, hurrah, hurrah!

Wäre Zeit gewesen, hätte man gleich eine Melodie dazu erfinden lassen können.

Ein krächzender Winterrabe ist wesentlich leichter auszuschneiden als eine Viertelpause. Natürlich wetteifern die Kinder in ihrer Arbeit, das Beste wird dann ausgesucht.

Der schräge Balken der Achtelnoten bildet eine ideale Schlittenbahn für die Engelein: Eines bringt den Menschenkindern ein Tannenbäumchen und Kerzenschein. Ein anderes fährt zügig im blauen Gewande mit goldenen Flügeln auf seinem Bogenschlitten.

Da die lieben Engelein vom Himmel herniederfahren, darf ihre Schlittenbahn nur im ersten Notensystem angebracht werden.

Andere Kinder beschäftigen sich indessen mit der Bebilderung der Umrahmung. Daß der „Nikolaustag" — die Überschrift — eine „himmlische Angelegenheit" ist, erscheint eine Selbstverständlichkeit. Also schneidet Wolken, Wolken und noch einmal Wolken! Eigentlich müßten sie weiß sein, aber das stört die Farbzusammenstellung. Lassen wir also die Wolken in Blau abgestimmt. Kinder malen Wolken immer blau. Es ist kein richtiger Nikolaustag und keine echte Weihnachtszeit, wenn es nicht schneit. Wie war das doch in dem Märchen? Wenn es schneit — so sagt man —, schüttelt Frau Holle die Betten. Das ist nun fast der Höhepunkt unserer Ideen: eine Betten schüttelnde Frau Holle! Mancher Versuch mißlingt, ehe sie „klebefertig" ist. Einem Geschwisterpaar schließlich gelingt dieses Motiv. Die Schwester entwirft das Fenster in der Wolke, Frau Holle und — wie köstlich! — die „Buntkarierten" — natürlich rot-weiß; der Bruder fertigt den Schnee mit einem Locher an und klebt den ausgelochten Papierschnee geduldig und sorgfältig auf. Andere Kinder vervollständigen das Motiv, indem sie meinen, es müsse doch in einen Tannenwald hineinschneien. Pilze werden in den Wald gesetzt.

Die andere Seite neben dem Notenbild wird mit „materielleren" adventlichen Bildern versehen: Heißt es doch im 2. Vers: „Dann stell' ich den Teller auf, Niklaus legt gewiß was drauf", und im 3. Vers: „Dann lauf' ich zum Teller hin". An Äpfeln, Nüssen, Mandelkernen, Brezeln und was es sonst an schönen Sachen





gibt, daran basteln die Kinder mit ebenso großer Freude wie an allem übrigen. Manch einem läuft förmlich das Wasser im Munde zusammen.

Der Nikolaus selbst darf auf keinen Fall fehlen. Mit einem Sack auf dem Buckel und einem Bäumchen im Arm geht er dahin, gewiß zu einem artigen Kinde. — Und seht nur! Da ist ja gar ein zugebundener Sack, aus dem gerade noch die Beine eines Bösewichtes heraussehen, und daneben steht der Nikolaus mit seiner Rute!



Als das Werk vollendet ist, betrachten es die kleinen Meister mit Stolz. Vollste Anerkennung hat es in der Ausstellung gefunden. Und es sprach sich herum: Das kann nur die vierte Klasse gewesen sein, die kann mit Noten „umgehen". Und in jedem Jahr in der Adventszeit schmückt das Bild unsere Wände mit vielen anderen Arbeiten aus der damaligen Ausstellung.

Waltraut Duckart

Ritmica integrale

Emma *Pampiglione-Bassi* aus Rom zeigte in München einen neuen Weg musikalischer Erziehung, der sich „ritmica integrale" nennt. Die Methode dient der musischen Entfaltung auf der musikalischen Elementarstufe, legt aber zugleich eine gute Grundlage für das rhythmische und formale Hören. Die musikalischen Elemente werden durch Bewegungen und durch spontane Zeichnungen an der Wandtafel zum Ausdruck gebracht.

Es war sehr erfreulich zu sehen, mit welcher Sicherheit und Gelöstheit und mit wieviel persönlicher Selbstverständlichkeit die achtjährigen römischen Kinder, die zu diesem Zweck die weite Reise nach München auf sich genommen hatten, auf Musik reagierten und sie darzustellen verstanden.

W. G.

Chor

Für September 1959 plant der Deutsche Allgemeine Sängerbund, Landesgruppe Berlin, eine Aufführung des Chorwerks „Ein Kind unserer Zeit" von Michael *Tippett* unter der musikalischen Leitung von Prof. K. Fritz *Bolt*.

Auf Einladung der französischen Jugendmusikbewegung „A Cœur Joie" nahm der *Junge Chor Schleswig-Holstein* am „Festival des Jeunes Chorales" in Charleroi, Belgien, teil. Er trug alte und neue Chormusik sowie Volkslieder des deutschen Ostens vor, die vom Belgischen Rundfunk übertragen wurden.

Martin *Flämig* wird mit der *Dresdener Kirchenmusikschule* die „Verklärung" von Fritz Büchtger in Dresden sowie im Rahmen der 800-Jahr-Feier in München aufführen.

Anfang Mai gastierte der *Philharmonische Chor Köln* unter Leitung von Philipp *Röhl* in Paris (Théâtre des Champs-Elysées, Kirche St. Roch) mit der „Chor-Fantasie" von Beethoven, dem „Deutschen Requiem" von Brahms, Mozarts „Sakramentslitanei" und Haydns „Paukenmesse" unter Mitwirkung von Germaine *Leroux*, Klavier, dem Radio-Orchester Paris, Agnes *Giebel*, Sopran, und Horst *Günter*, Baß.

Der *Aachener Domchor* sang unter Leitung seines Dirigenten Prof. Th. B. *Rehmann* in Maastricht in einer vom Bischof-Coadjutor von Lüttich zelebrierten Messe die „Missa in honorem Sancti Servatii" des belgischen Komponisten Arthur Meulemans.

Anläßlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München veranstaltete der *Lassus-Musikkreis* eine geistliche Festmusik mit mehrchörigen Werken. Dabei waren in München zum erstenmal zu hören: „Omnes gentes" und „Buccinate" von Giovanni Gabrieli, die Kaisermotette auf Maximilian I. von Heinrich Isaac, die Trauerode auf Maximilian I. von Ludwig Senfl, „Trionfo del tempo" von Orlando di Lasso sowie „Spem in alium" von Thomas Tallis. Die Gesamtleitung hatte Bernward *Beylerle*.

Die *Westfälische Kantorei* war als einziger nichtskandinavischer Chor eingeladen worden, bei dem ersten evangelischen Weltkongreß für Kirchenmusik, der in Oslo stattfand, mitzuwirken. Sie hatte die Aufgabe übertragen bekommen, in fünf Musiken die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik von der Reformation bis zur Gegenwart darzustellen. Unter Leitung von Wilhelm *Ehmann* gelang ihr mit ihren reichen Mitteln (eigenen Solisten, engmensurierten Trompeten und Posaunen, Blockflöten, Streichern, Positiv, Spinett) eine moderne Interpretation.

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt

SCHRIFTLEITER: PROF. DR. ERICH VALENTIN, MÜNCHEN 13, SCHELLINGSTRASSE 10

AUGUST FICKLER

Das Chorschaffen im Rundfunk 1957

Versuch einer statistischen Übersicht

(Der erste Teil des Beitrages erschien im Septemberheft unserer Zeitschrift)

Motetten

J. S. Bach: Jesu, meine Freude (9—3)
— Fürchte dich nicht (Mü/Stu/Fran)
— Komm Jesu, komm (7—0)
— Singet dem Herrn ein neues Lied (5—0)
— Der Geist hilft unserer Schwachheit auf (Mü/Fran)
Brahms: Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen (NDR)
Bruckner: Christus factus est (Mü/Stu)
Calvisius: Unser Leben, a capp. (Fran)
J. N. David: Stabat mater (Fran)
G. Dressler: 2 Motetten (Mü)
Drießler: Christe eleison, a capp. (Stu)
G. Dufay: Nuper rosarum flores (Mü)
Haas: 2 Motetten für Solostimmen, Männerchor (NDR)
Hammerschmidt: Machet die Tore weit, a capp. (Öst.-HA)
Haydn: Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret (RIAS)
Hessenberg: Das sagt, der Amen heißt, a capp. (SWF/Fran/SWF)
Hindemith: 3 Motetten für die Weihnachtszeit (Fran/RIAS/Bero)
J. Kuhnau: Tristis est anima mea (Mü/Stu)
di Lasso: Super flumina Babylonis (Mü)
K. Marx: Gott, schweige doch nicht also, a capp. (Mü)
Mozart: Motetten (SWF)
Pachelbel: Singet dem Herrn ein neues Lied (Mü)
Pepping: Jesus und Nikodemus, a capp. (Stu)
— Ein jegliches hat seine Zeit, a capp. (SWF)
Fr. Philipp: O crux ave (SWF/NWF)
Praetorius: Mitten wir im Leben sind (SWF)
— 2 Choralmotetten, a capp. (NDR)
Raphael: Im Anfang war das Wort, a capp. (Fran)
— Gehet hin in alle Welt (SWF)
Reda: Die Schächer am Kreuz (Mü)
H. Schroeder: Deutsche Marien-Motetten, a capp. (RIAS)
H. Schubert: 3 Motetten, a capp. (SWF)
H. Schütz: Selig sind die Toten, a capp. (Mü/Fran)
— Das ist gewißlich wahr, a capp. (SWF)
— Herr, auf dich traue ich, a capp. (RIAS)
— Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, a capp. (Mü)
— Herzlich lieb hab' ich dich, a capp. (RIAS/SWF)
— Singet dem Herrn ein neues Lied, a capp. (RIAS)
— Ehre sei dem Vater (RIAS)
— Augustinus-Motetten, a capp. (Stu)
— 5 Motetten aus den „Cantiones sacrae" (Stu)
— 3 Motetten (NWF)
— Motetten (Bero)
R. Strauss: Motette a capp., op. 34 (Mü)
Motetten des 13. Jahrhunderts (SWF)

Geistliche Chorwerke

J. S. Bach: Matthäus-Passion (8—14)
— Johannes-Passion (3—4)
— Magnificat (4—1)
C. Beck: Der Tod zu Basel (Öst)
Berlioz: Die Kindheit Christi (Lo/Mail/M. Car)
— Te Deum (SWF/Cen/Bero)
Brahms: Deutsches Requiem (8—9)
W. Braunfels: Te Deum (WDR)
Bruckner: Te Deum (3—4)
— Requiem (Stra)
— Ave Maria (SWF/Öst)
— Ave Regina coelorum (SWF)
— 150. Psalm (Mü/Berl. O)
— Afferentur (SWF)
Büchtger: Das gläserne Meer (Mü)
Buxtehude: Das Jüngste Gericht (Stu/Öst)
— In dulci jubilo (Fran)
Charpentier: Te Deum (Bero/Berl. O)
Cherubini: Requiem (Öst/Hil)
Debussy: Le Martyre de Saint Sebastien (0—4)
Dvořák: Te Deum (Bero)
— Stabat mater (Laib)
— Requiem (Mü)
Fortner: Herr, bleibe bei uns (Stu)
C. Franck: Rédemption (Fran/Öst)
Händel: Dettinger „Te Deum" (Mü/Berl. O)
— Cäcilien-Ode (Berl. O)
Haydn: Stabat mater (Stu)
Hindemith: Apparebit repentina dies (Mü/SWF/Hil)
Kodály: Psalmus hungaricus (7—6)
— Te Deum (2—3)
de Lalande: Quare fremnerunt gentes (Fran)
Lully: Te Deum (Stu/SWF/Sott)
Malipiero: La Passione (SWF)
T. Michael: Machet die Tore weit (SWF)
Monteverdi: Vespero della Beata Vergine (2—4)
— Magnificat (7—1)
Mozart: Litaniae lauretanae (KV. 109) (RIAS)
— Litaniae lauretanae (KV. 195) (1—3)
— Regina Coeli (KV. 127) (Mü/RIAS)
— Regina Coeli (KV. 276) (Öst)
— Alma Dei creator (RIAS)
— Vesperae de Dominica (KV. 321) (WDR/Fran)
— Adoramus te (KV. 327) (RIAS)
— Vesperae solemnis de confessore (KV. 329) (6—1)
— Kyrie d-Moll (KV. 341) (Stu/Lo)
— Requiem (KV. 626) (WDR/Öst/Paris)
Pergolesi: Stabat mater (SWF/Öst)
Perotinus: Sederunt principes (Mü)
Petrassi: Psalm IX. (Fran/WDR)
Reger: 100. Psalm (Öst)
Respighi: Maria Egiziaca (Cen)
Rossini: Stabat mater (2—4)
D. Scarlatti: Stabat mater (Berl. O/Bero/Cen)
H. Schroeder: 3 Weihnachtslieder (Fran)
Fr. Schubert: Psalm 23 „Gott, meine Zuversicht" (Mü)
H. Schütz: Vom reichen Mann und armen Lazarus (Stu)
— Lobe den Herrn, meine Seele (Mü)
— Herr, unser Herrscher (RIAS)
— Cantiones sacrae (SWF)
Th. Selle: Johannes-Passion ((Stu/WDR)
Strawinsky: Psalmensinfonie (13—6)
Sutermeister: Missa da Requiem (Öst/Hil)
Telemann: 117. Psalm (RIAS)
Verdi: Quatro pezzi sacri (Öst)
— Stabat mater (Fran/Lo)
— Te Deum (Fran/SWF/Lo)
— Requiem (4—14)
Vivaldi: Gloria (Hil)
W. Walton: Belsazars Fest (Paris)
L. Weber: Die Christgeburt (Stu)
Williams: Benedicite (Lo)

Geistliche A-cappella-Chorwerke

Brahms: Fest= und Gedenksprüche, op. 109 (Stu/RIAS)
— Marienlieder, op. 22 (Stu/Bero)
Bruckner: Os justi (Mü)
des Près: Veni Sancte Spiritus (SWF)
Distler: Choral=Passion (Öst)
— Die Weihnachtsgeschichte (SWF)
— Singet frisch und wohlgemut (Mü)
Eccard: Übers Gebirg Maria geht (Mü)
M. Franck: 2 Evangeliensprüche (Mü)
J. Gallus: Ecce homo quomodo (SWF)
di Lasso: Die Bußtränen des heiligen Petrus (Stu)
— Tibi laus (Mü)
Micheelsen: Deutsches Requiem „Tod und Leben" (Saar/Bero)
Morley: Agnus Dei (Mü)
Palestrina: Stabat mater (SWF)
Pepping: Passionsbericht des Matthäus (SWF)
Raphael: Der Hebräer=Brief, a capp. (Stu)
M. Reger: Geistliche Gesänge (SWF)
— Wir glauben all' an einen Gott, op. 138 (Mü)
— Der Mensch lebt und besteht, op. 138 (Mü)
— Unser lieben Frauen Traum, op. 138 (Mü)
Schönberg: Psalmenfragment, op. 50 c (Mü/NWF)
— Und trotzdem bete ich, Psalm 130, op. 50 b (NWF)
Fr. Schubert: 92. Psalm (RIAS)
H. Schütz: Johannes=Passion (SWF)
— Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth (RIAS)
— Jauchzet dem Herrn, alle Welt (Mü/SWF)
— Also hat Gott die Welt geliebet (Mü)
Strawinsky: Ave Maria (RIAS)
— Pater noster (RIAS)
Sweelinck: Psalm 72 „Gib dein Gesetz, o Gott" (Mü)
— De profundis (Fran/SWF)
Taverner: „Agnus Dei" aus der Messe „The Western Wynde" (Mü)
K. Thomas: Passionsmusik (RIAS)
Verdi: Laudi alla Virgine Maria (Fran/SWF/Lo)
— Ave Maria (Fran/SWF)

Kantaten

Die Rundfunkstationen übertrugen an Kantaten geistliche und weltliche Werke, szenische, sinfonische und auch Volksliederkantaten oder Kinderkantaten, Weihnachts=, Passions=, Psalmkantaten und auch die gastronomische Kantate von H. Haug. J. S. Bach erreichte dabei mit seinen Kantaten über 100 Übertragungen.

P. Arma: Cantate de la terre, a capp. (Stu)
Bartók: „Der Zauberhirsche" (Berl. O)
C. Beck: „Der Tod des Oedipus" (Bero)
Beckerath: „Im Jahreslauf" (Saar)
L. Beer: Alpenländische Volkslieder=kantate (Mü)
Beethoven: „Meeresstille und glückliche Fahrt" (Fran)
— Friedenskantate, op. 136 (Hil)
— Kantate auf den Tod Joseph II. (Öst)
V. Bermeister: Solidarität/56 (Öst)
Bialas: „Oraculum" (Fran)
Blacher: „Traum vom Tod und Leben" (RIAS)
Bloch: „Orpheus" (Öst)
Bresgen: Bauernkantate (SWF)
— „Die Bettelhochzeit" (Öst)
— „Von der Unruhe des Menschen" Ur=sendung: (Wien)
— Kleine Laternenkantate (Öst)
Britten: Kantate von Sankt Nikolaus (Mü)
— „A Ceremony of Carols (Bero)
Büchtger: „Der weiße Reiter" (Mü)
Burkhard: „Die Sintflut", a capp. (Mü/Stu/Bero)
— Kantate op. 84 (Bero)
— Und als der Tag Pfingsten erfüllet war (Bero)
Buxtehude: „Das neugeborene Kinde=lein (3—2)
— Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken (SWF)
— Nimm von uns Herr (Fran)
— Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr (RIAS)
— Fürwahr, er trug unsere Krankheit (Öst)
— Membra Jesu Nostri Patientis Sanctissima (Dän)
A. Clementi: Cantata (NWF)
Debussy: „La demoiselle elue" (SWF/WDR)
Distler: „An die Natur" (Öst)
Engelmann: „Die Freiheit" UA=RIAS (SWF/Mü/NWF)
C. Franck: „Ruth" (Hil/Brü)
Gagnebin: Cantate (Brü)
H. Gal: „Lebenskreise" (SWF)
H. Gebhard: „Ferien" (Mü)
Giez: „Zur guten Besserung" (Fran)
Graun: „Der Tod Jesu" (Hil)
Hammerschlag: „Da Jesus an dem Kreuze stund" (WDR)
Händel: Psalmkantate nach dem Psalm 89 (RIAS)
— „Ach, Herr, mich armen Sünder" (Stu)
— „So wie der Hirsch nach Wasser schreit" (Stu)
Hauer: „Der Menschen Weg", op. 67 (WDR)
H. Haug: „Von Feinschmeckern für Fein=schmecker" (Bero)
Hindemith: „Gesang an die Hoffnung" (Stu/WDR Saar)
— „Ite, Angeli veloces" (Öst = 4mal)
Honegger: Weihnachtskantate (Mü/Öst/Bero)
Kammeier: „Ich spring in diesem Ringe" (Mü)
R. R. Klein: „Ein heller Tag bricht an" (Mü)
A. Knab: Weihnachtskantate (Berl. O)
Kneip/Kürten: „Rebenherbst" (Fran)
H. Kocher=Klein: „Der dunkle Freund" (Stu)
Fr. König: Kantate vom Glauben (SWF)
Koschinsky: „Es taget vor dem Walde" (Fran)
— „Es wollt ein Mädchen tanzen geh'n" (Fran)
H. Lang: „Der Puppentag" (Mü)
— „Der Mond ist aufgegangen" (Mü)
Luchterhandt: Die neuen Fiedellieder (NWF)
K. Meister: 4 Jahrzeit=Kantate (Mü)
Mielenz: „Der Struwwelpeter" (Fran)
Milhaud: Kantate zum Lobe des Herrn (Öst)
Mixa: „Gott geht in uns ein ohne Glockenläuten" (Öst)
Mohaupt: „Das goldene Byzanz" (SWF)
Ph. Mohler: „Vergangen ist die Nacht" (Mü/Stu)
Mozart: „Dir, Seele des Weltalls" (KV. 429 b) (Bero/Dän)
— „Davidde penitente" (Stu)
— „Die Maurerfreude" (SWF)
— Kleine Freimaurerkantate (KV. 623) (SWF)
Pfitzner: „Von deutscher Seele" (WDR/Bre)
Poulenc: „Un soir de neige" (Stu)
Prokofieff: „Alexander Niewski" (Fran/Prag Brü)
M. Reger: „O Haupt voll Blut und Wunden" (Saar)
Reizenstein: „Voices of Night" (Lo)
H. Reutter: „Pandora" (Stu)
Riederer: Kantate vom Tod (Saar)
R. Saar: „Eine kleine Reise" (Mü)
K. Schäfer: „Das Maß der Dinge" (NDR)
P. Schramer: „Lob der kleinen Freuden" (Mü)
H. Schütz: „Domine" (Mü)
K. Schwaen: „Unsere schöne Heimat" (DDR)
M. Seiber: Ulysses=Kantate (Lo)
Strawinsky: „Sternenantlitz" Ursen=dung: NWF (Mü/SWF WDR)
— „Babel" (Mü/SWF/RIAS/Öst)
— Kantate (1952) (Cen)
D. Svara: „Vision" (Laib)
Telemann: „Der Schulmeister" (3—3)
— „Die Tageszeiten" (Berl. O)
— „Die Landlust" (Mü)
— „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" (RIAS)
K. Thieme: „Der Tagkreis" (Mü)
K. Thomas: Eichendorff=Kantate (Fran/Bero)
Twittenhoff: „Lob des Apfels" (Öst)
Wagner=Régeny: „Genesis" (Berl. O/Mü)
A. Webern: 2. Kantate (1943), op. 31 (Mü/NWF)
J. Weismann: „Macht hoch die Tür" (Mü)
K. Werner: „Aus dem weiten Wald" (Saar)
Wildberger: „Vom Kommen und Gehen der Menschen" (Mü/SWF)

H. U. Engelmanns Kantate „Die Freiheit" wurde in der Uraufführung von RIAS gesendet. Strawinskys „Sternen=antlitz" kam zur Ursendung am NWF.

Weltliche Chorwerke

Bartók: 3 Dorfszenen (SWF/NWF/Öst)
— 4 slowakische Volkslieder (Mü)
Beckerath: 3 Chöre nach Christian Morgenstern (Mü)
Beethoven: 9. Sinfonie (21—16)
— Chorphantasie (9—7)
— Elegischer Gesang, op. 118 (Hil)
Bergese: Lustige Geschichten (Mü)
Berlioz: „Fausts Verdammung" (1—6)
Brahms: Altrhapsodie (2—4)
— „Nänie" (Stu/Brü)
— Schicksalslied (SWF/Saar/Öst)

— Gesänge für Frauenchor, op. 17 (RIAS)
— 9 Walzer aus op. 52 und 65 (Mü)
— Liebesliederwalzer (Fran/Bero)
— 7 deutsche Volkslieder (Stu)
Bresgen: „Wir tragen den Sommerbaum" (Öst)
Busoni: Concerto für Klavier und Schlußchor (SWF)
Chabrier: Ode an die Musik (SWF)
Dallapiccola: Canti di prigionia (3—6)
— Canti di liberazione (WDR)
— 2 Chöre nach Texten von Michelangelo (Stu)
Delius: „Seadrift" (Lo)
von Einem: Hymnus (Öst)
H. Erdlen: „Das hohe Tor" (Fran)
Haydn: „Der Sturm" (Öst)
Hindemith: „Frau Musika" (Öst)
— „Wir bauen eine neue Stadt" (Mü)
Holst: „Ode to Death" (Lo)
Honegger: „Totentanz" (Stu/Hil)
Liebermann: „Streitlied zwischen Leben und Tod" (Mü)
Liszt: Faust=Sinfonie (2—2)
Mahler: „Das klagende Lied" (Öst)
— 2. Sinfonie (Fran/Öst)
— 3. Sinfonie (2—5)
— 8. Sinfonie (Saar)
Monteverdi: „Altri canti d'amour" (Stu)
— „Hor ch'el ciel e la terra" (Stu)
Ph. Mohler: „Nachtmusikanten" (Stu)
Orff: „Carmina burana" (9—13)
— „Catulli carmina" (6—3)
— „Trionfo di Afrodite" (5—5)
Purcell: „Caecilien=Ode" (RIAS/Öst)
Ravel: „L'enfant et les sortileges" (RIAS/Hil)
Reger: „Trost" (Mü)
— „Zur Nacht" (Mü)
Rossini: Frauenchöre (RIAS)
Roussel: „Les Evocations" (SWF)
H. Schein: „Waldliederlein" (Stu)
Schönberg: „Gurre=Lieder" (Bero/Hil)
— „Ein Überlebender von Warschau" (Mü/RIAS)
Fr. Schubert: „Gesang der Geister über den Wassern" (SWF)
— „Der Gondelfahrer" (SWF/RIAS)
— „Das Dörfchen" (Mü/RIAS)
Strawinsky: „Les noces" (Fran)
Sutermeister: „Max und Moritz" (Stu/Saar/Öst)
C. M. v. Weber: „Kampf und Sieg" (Berl. O)
A. Webern: „Das Augenlicht" (Fran/NWF)
H. Wolf: „Der Feuerreiter" (NWF/Bero)
H. Zilcher: Deutsches Volksliederspiel (Fran/Saar)

Weltliche A-cappella-Chorwerke

Bartók: Ungarische Volkslieder (Mü)
— Ungarische Bauernlieder (Bero)
Brahms: 2—3 Volkslieder (Mü/Stu/DDR)
— „Rosmarin" (Mü)
— „Guten Abend" (Mü)
— „Dein Herzlein mild" (Mü)
— „Waldesnacht" (Mü)
— „Es geht ein Wehen" (Mü)
— „Nachtwache" (Stu)
Brahms: Von alten Liebesliedern (Mü)
Debussy: Trois Chansons de Charles d'Orléans (Mü)
Distler: Lieder aus dem Mörike=Liederbuch (Stu/NWF/SWF/WDR/RIAS)
— Aus dem Neuen Chorliederbuch (WDR)
— „Die Tochter der Heide" (Mü)
— „Schön' Rotraut" (Mü)
Dowland: „Komm zurück, Herzallerliebste mein" (Mü)
— „Scheiden muß ich jetzt von dir" (Mü)
Drießler: 6 kleine Chöre nach Christian Morgenstern (Stu)
Eccard: „Nun schürz dich Gretlein" (Mü)
M. Franck: Liebeslieder aus den „Musikalischen Bergreihen" (Stu)
Gastoldi: „An hellen Tagen" (Mü)
— „Amor im Nachen" (Mü)
Hassler: „Feins Lieb" (Mü)
— „Ach Schatz ich sing' und lache" (Mü)
— „O Jungfrau, dein Gestalt" (Mü)
— „Mehr Lust und Freud" (Mü)
J. Haydn: „Die Beredsamkeit" (Mü/Öst)
— „Die Harmonie in der Ehe" (Öst)
Hessenberg: „Morgenlied" (Stu)
— „Nicht wiedersehn" (Stu)
— „Nachtmusikanten" (Stu)
— „Der Vögel Abschied" (Stu)
Hindemith: 5 Lieder nach alten Texten (NWF)
— 6 Chansons für gem. Chor (SWF)
Kodály: „Szekler Klage" (Fran)
di Lasso: „Echolied" (Mü)
— Landsknechts=Ständchen (Mü)
K. Marx: „Herbsttag" (SWF)
Messiaen: Cinq Rechants (Stu)
Morley: „Nun strahlt der Mai im Herzen" (Mü)
Pepping: „Das Jahr" (Stu/Öst)
Petrassi: „Nonsense" (Stu/SWF/RIAS)
Schönberg: „Friede auf Erden" (WDR/Berl. O)
Fr. Schubert: „Die Nacht" (SWF)
J. Slavenski: Serbische Volkslieder (RIAS)
Sutermeister: 7 Gesänge nach Worten des Andreas Gryphius (NWF)
— 2 Barocklieder (Stu)
K. Thieme: „Wer zuletzt lacht" (Mü)

Madrigale

Sie wurden in reicher Zahl übertragen, so z. B.: Madrigale spanischer Meister des 16. Jahrhunderts (Stu), Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts (SWF), alte deutsche Madrigale von H. L. Hassler und J. H. Schein (Stu) und an verschiedenen Sendern Madrigale von Praetorius, de Rore, Staden, Marenzio, Monteverdi, S. Scheidt und vielen anderen Meistern.

An den meisten Sendern gab es neben den Darbietungen großer Chorwerke auch wöchentliche Stunden des Chorgesangs mit kleineren Kunstliedern und Volksliedern. In der Bundesrepublik standen dabei von Komponisten Schubert und Brahms stark im Vordergrund; ihnen folgten Trunk, Zoll, H. Lang, Silcher, Schumann, Mendelssohn, A. Knab und viele andere. Neben vielen deutschen Volksliedern erklangen auch slowakische, ungarische, serbische, russische, schottische, spanische, französische, finnische, ukrainische und Südtiroler Volksweisen. Auch Negro Spirituals kamen oft zu Gehör. Als Bearbeiter von Volksliedersätzen wurden besonders häufig Bialas, N. David, Hollfelder, O. Jochum, A. Knab, D. Lesur, Orff, K. Othmayr, J. Padros, V. Rathgeber, M. Reger, Roland=Manuel, H. Schroeder, L. Senfl und K. Strom genannt.

Orffs „Carmina burana" wurden am 26. Oktober 1957 von dem Lehrergesangverein Karlsruhe e. V. in Nancy zur französischen Erstaufführung gebracht. Die Aufführung durch die Frankfurter Singakademie in Paris im Oktober dieses Jahres wird also nicht, wie irrtümlich in Heft 8 berichtet, die Erstaufführung für Frankreich sein.

Der *Schubert=Kammerchor Lünen=Brambauer* konnte mit einem Festkonzert sein zehnjähriges Bestehen feiern. Die 1948 als „Schubert=Chor" gegründete Singgemeinschaft, deren musikalische Leitung seit dem ersten Tage in den Händen von MD Heinrich *Durst* liegt, war ursprünglich als Männerchor ins Leben gerufen; bereits im Gründungsjahr wurde sie durch einen Frauenchor erweitert. 1957 dokumentierte der erfolgreich arbeitende Chor seine auf der Basis der gemischtchörigen Literatur stehende Wirksamkeit durch Umbenennung in „Schubert=Kammerchor", der sein Jubiläum durch ein Konzert mit Werken von Handl, Schubert, Mozart, Brahms und Durst unter Mitwirkung von Hans *Dönges* (Klavier) und des Collegium musicum Gevelsberg stilvoll und mit lebhafter Anerkennung bei Publikum und Presse beging.

Dem Verband Deutscher Oratorien= und Kammerchöre e. V. sind der Städtische Gesangverein Duisburg, die Singakademie Hamburg, die Goslarer Chorvereinigung und der Jugendsingkreis Oker beigetreten.

Landesverband Nordwest

Dank der liebevollen und unermüdlichen Arbeit aller Beteiligten konnte nunmehr der Landesverband Nordwest des Verbandes Deutscher Oratorien= und Kammerchöre e. V. gegründet werden. Zum Vorsitzenden wurde Direktor Prof. Ernst Lothar *von Knorr* (Hannover) gewählt; die Benennung seines Stellvertreters steht noch aus. Geschäftsführender Vorsitzender wurde Othmar *Schönrock* (Hannover), sein Stellvertreter Ares *Damassiotes* (Hamburg), Schatzmeister W. *Gooss* (Goslar).

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.

SCHRIFTLEITER: LUDWIG WISMEYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHSTR. 43, TEL. 48 30 60

Die Volkssingschule

Ein programmatischer Bericht von Professor Albert Greiner vom Juni 1940, neu herausgegeben von Professor Josef Lautenbacher

Ich mußte über die Stätte meines Lebenswerkes schon oft berichten, unter den verschiedenartigsten Gesichtswinkeln, mündlich und schriftlich. Dabei kann ich für mich in Anspruch nehmen: Ich plane nicht in vielversprechenden Verheißungen etwa „Künftiges", sondern ich *berichte* in nüchternen Worten über „Gewordenes".

Unsere Volkssingschule

hat Geschichte. In ihrer heutigen Prägung reicht sie, in der ältesten Münchener Anstalt zum Begriff geworden, zurück in die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf *Franz Löhle*, weiland bayr. Hofsänger, und auf den unvergessenen Hofkapellmeister *Franz Lachner*.

Will das für zeitgenössische Augen etwa als ein Beleg seniler Belastung gelten? Oder könnte Klugheit und Dankbarkeit vielleicht anerkennen, daß sich aus den Bemühungen durch mehr als ein Jahrhundert Erkenntnisse und Erfahrungen unterweisender Lehrer und lernender Sänger ein wertvolles Erbe angesammelt hat, wohlgeeignet, der suchenden Nachwelt als Grundlage für eigenes Handeln zu dienen und ihr viel Lehrgeld zu ersparen? Wir haben die Arbeit unserer Vorfahren genützt, haben darauf weitergebaut und sind so durcheinander und miteinander vorwärtsgekommen.

Der Inhalt unserer Erziehungsarbeit entzieht sich für gewöhnlich der breiten Öffentlichkeit, wir schaffen in Zurückgezogenheit. Nur einmal im Jahre geben wir nach außen im festlichen Rahmen eine Art Rechenschaft über das, was jahrüber in ungestörter Lernruhe und bei einem stillen Selbstgenügen an froher Arbeit gedeihen konnte.

Wir sind eine *„Schule"* — insonderheit eine Stätte des Lernens für ein *singenwollendes* und nur zum kleinsten Teile *singenkönnendes* Volk. Merkwürdig: kein Instrumentalist glaubt im Ernste, daß ihm ohne gründliche und ausdauernde Arbeit auch nur der kleinste Erfolg beschieden sein kann. Lediglich der Laiensänger gibt sich dieser Selbsttäuschung hin. Dabei hat aber der Instrumentalist dem Sänger von Anfang an eines voraus: das käuflich erworbene, fertige Instrument! Wir dagegen müssen — zugestanden oder nicht — unsere Stimme erst bauen und bilden, um sie in Wahrheit und Wirklichkeit für Rede und Lied zu besitzen. Sie soll in allen ihren Vokaltönen und konsonantischen Lauten mühelos und schön klingen und bis ins Alter gesund dauern können. Der Weg dazu führt aus der allgemein herrschenden Unkenntnis zu einem Bewußtwerden der natürlichen Sprech- und Singvorgänge. Diese Schulung gibt unserem Sprechen und Singen erst die natürliche Selbstverständlichkeit, die wir gemeiniglich vorauszusetzen pflegen. Sie umfaßt eine volkstümliche Stimmkunde und praktische Atempflege, den Ausgleich der Stimmklänge und Stimmlagen sowie eine deutsche Lautlehre. Die Zahl der Bequemen und Überheblichen, die das alles leugnen möchten, ist leider noch immer sehr groß! Man ist sich eben noch nicht allerorts über die unterrichtlichen Maßnahmen klar, man scheut wohl auch die vielen, kleinen Stufen und die zeitliche Dauer des Aufstiegs. Darum ist auch die Zahl kulturlos Singender und mit kranken Stimmen häßlich Sprechender immer noch ungeheuerlich — ja beschämend! Hier ratend und helfend einzugreifen war uns seither menschliche und vaterländische Pflicht — nicht nur im Interesse der *Kunst*, sondern auch im Dienste der *Volksgesundheit*.

Des weiteren: zum bewußt bedienten, schön und gesund arbeitenden Stimminstrument komme eine ebenfalls bewußte und selbständige Beherrschung des zu singenden und zu sprechenden Inhaltes! Das heißt auch hier: heraus aus einem unwürdigen Analphabetentum! Über das Verständnis unserer Tonschrift zu einem soweit nur immer möglichen Eindringen in die Schönheit und Gesetzmäßigkeit der edlen Musika! Wir nehmen dazu unsere Acht- und Neunjährigen frühzeitig an sichere und bewährte Hand und führen sie Schritt um Schritt auf ausgesuchten und wohlbereiteten Wegen in eine neue Begriffswelt, die rings um uns so vielen Tausenden entweder ganz verschlossen bleibt oder sich ihnen kaum in ihrer Oberfläche zeigt. Glaubt es mir: wer nur in einem musikmachenden Obenhin von „Erleben" reden möchte, täuscht sich und andere. *Der Weg zum Verständnis und echten Genießen geht auch hier nur durch lange, zielsichere und gründliche Arbeit.* Je früher — desto besser! Das *Ziel* ist von uns eindeutig und seit langem gesteckt. Es heißt: *Tonbesitz* — himmelweit entfernt von dem üblichen Raten, Treffen, von Zufälligkeit und unwürdiger Gängelung. Auch wie es gemacht werden kann und in welcher *Zeit* es überhaupt möglich erscheint, haben wir aus tiefem Eingehen in die Menschen und ihre Kunst durch Jahrzehnte erfahren und festgelegt. Suchet das alles ruhig beim deutschen Schulmeister und spöttelt nicht zu Unrecht über seine Weisheit! Ich weiß es wohl, er hat sich da und dort bei einer unreifen Jugend unbeliebt gemacht: durch sein ständiges Mahnen zur Gründlichkeit und Stufenarbeit und Ausdauer, durch seine Abneigung gegen schülerhafte Überheblichkeit und durch seine Warnung vor Unterschätzung natürlicher Schwierigkeiten. Aber: versuche man es getrost einmal *ohne* unsere Singschulkleinarbeit! Je lauter und laienhafter die Ablehnung ist, desto eher wird die Umkehr zum alten Fleiß kommen!

Ich stehe nicht an, zu sagen: daß wir der Schaffung und Schärfung unseres stimmlichen und musikalischen Rüstzeuges in einem verantwortungsbewußten Maße obliegen, als sei das alles „*Selbstzweck*". Daß es nur „*Mittel zum Zweck*" ist, erfahren unsere jungen Sänger schon von den ersten Schul= (!) und Volksliedern an und durch alle fortschreitenden Aufgaben. Die Lieder fallen uns wie reife Früchte mühelos zu. Verständnis, Besitz und Freude an beidem lassen das Schlagwort „Erleben" zur Wahrheit werden.

„Was" wir sangen und heute noch singen?

Das ist noch alle Zeit vorgeschrieben gewesen: vom Menschen selbst, von seiner Umgebung und deren Weltanschauung. Unsere Lieder besangen alles, „was der tiefsten Seele je Erquickung beut: Freiheit, Menschenwürde, Treu und Heiligkeit, Lieb= und Tatendrang". Unser unsterbliches Volkslied, die vokalen Schätze deutscher Meister und die Zeit, in der wir leben: jedes bietet heute seine Fülle! Billige Ware kommt dagegen nicht auf. Über all unserer Arbeit steht ein und dasselbe Gebot: entscheidend ist die Einzelleistung, nicht das Massenergebnis! Denn nur die Einzelleistung bürgt für das Gelingen wahrer Gemeinschaftsarbeit!

Schüler und Lehrer

Unsere Arbeit verlangt ganze Menschen — sowohl in den Schülern als im Lehrer!

Die *Schüler* kommen freiwillig — bei geringem Entgelt oder auch davon befreit. (Mit 100 in zwei Klassen habe ich im Jahre 1905 in Augsburg begonnen, von ihrer 2000 habe ich mich bei meinem Weggang verabschiedet — und heute sind es noch mehr.)

Die stimmliche und musikalische Eignung der Aufzunehmenden ist leicht zu erkennen: ein selbstgewähltes Liedchen und eine kurze Gehörprobe genügen. — Wir verlangen dabei keinerlei musikalische Vorbildung. Die allmähliche und feinere Siebung — „Weizen oder Spreu?" — besorgen ganz von selbst die vier Aufbaujahre: was „leicht" ist, geht einer ernsten Arbeit aus dem Wege ... fällt früher oder später ab ...'s ist nicht schade drum! Was „aushält", das sind die Richtigen ... „die Tat wäre nicht gut, wenn sie nicht Opfer kostete!" (Theodor Körner.)

Auch die *Lehrer* an der Singschule kommen aus eigenem, innerem Antrieb — sind nicht befohlen. Unsere Bedingungen an sie sind nicht allzu leicht. Jedenfalls setzen wir, außer dem wertvollen Menschen, stimmliche und musikalische Fähigkeiten, ein mehrjähriges gesangliches Studium, bereits erprobte erzieherische Erfahrung und das Zeugnis des Singschullehrerseminars voraus (gegründet 1935). Was man selbst nicht hat, kann man anderen nicht geben!

Wertvolle Menschen — Schüler und Lehrer —, die sich also zwanglos und zielbewußt auf Jahre zusammenfinden, werden durch die Macht der Kunst, der sie dienen wollen, und kraft der eigenen Treue innerlich einander nahegebracht, veredelt und oft für ein ganzes Leben zusammengehalten. Das war mir bei dem Ganzen immer noch das Schönste und Wertvollste!

Über „Gemeinschaftsgeist, Kameradschaft, Gehorsam und Zucht" wurde bei uns kaum gesprochen. Denn: sie dünkten uns Selbstverständlichkeit und waren drum eben „da" — von Anfang an —, nicht erst heute! Alle Unterschiede und Strittigkeiten der Stände, des Vermögens, des Alters, der Herkunft und des Bekenntnisses waren überbrückt — wir sangen und waren glücklich dabei.

Der äußere Bau

... für mich eine mehr untergeordnete, zeitlich, persönlich und örtlich der Veränderlichkeit unterworfene Sache!

Das singfrohe Bayern ist als die Heimat der neuen Singschulbewegung anzusprechen. Auch dort waren es bis vor kurzem ihrer nicht allzu viele. Klar: denn die Singschulen waren und sind heute noch Schöpfungen kunstsinniger, großzügiger Gemeinden, die dafür namhafte Opfer bringen, sie beaufsichtigen und schützen und für sie Bürge stehen. Dafür ernten sie auch die Früchte für ihr eigenes allgemeines Kunstleben. Der Singschulgedanke hat besonders seit Gründung des Singschullehrerseminars weiter um sich gegriffen. Diese neue Einrichtung als ein staatlich bestätigtes und beaufsichtigtes Seminar sorgt seit 1935 für den Lehrernachwuchs. Die dreimonatlichen Kurse mit Abschlußprüfung sind als fachliche Ergänzung staatlich anerkannter und überdies erfahrener Musikerzieher zu werten.

Wir und unsere Umwelt

Wenn die Singschulen, wie alle Erziehungsstätten, in ihren Maßnahmen und Erfolgen persönlich, örtlich, zeitlich auch etwas verschieden geartet sind, laufen ihre Absichten dennoch nach dem einen Ziele: Kern= und Ausgangspunkt aller Musikerziehungsarbeit muß das *richtige Singen* sein!

Es ist drum keine Rückständigkeit, sondern eine wohlüberlegte Selbstbeschränkung, wenn ich s. Z. auf der „Reichstagung für Volksmusik= und Volkssingschulen" in Bochum und Essen (April 1930) nach eingehender friedlicher und schiedlicher Aussprache mit dem Gründer der Volksmusikschule Prof. Fritz Jöde und seinen Jüngern erklärte: Wir achten die neue Bewegung und anerkennen ihre Erfolge, bleiben aber bei unserer Singarbeit! Non multa sed multum! Unsere vier Aufbauklassen und die sich anschließenden Fortbildungskurse wollen uns bei zweimal eineinhalb Wochenstunden gerade ausreichen, die selbstgeforderten gesanglichen Aufgaben unter Dach zu bringen. (Heute durch die Schwierigkeiten der Schulraumnot wöchentlich einmal zwei Stunden Singschulunterricht. Der Herausgeber.) Unsere reifer gewordenen Singschüler greifen festgestelltermaßen ja doch zu 56 bis 65 v. H. nach irgendeinem Instrument. Sie fanden ganz merkwürdig allezeit die besten Lehrer und lernten dank ihrer Singschulmitgift erfahrungsgemäß in einem Jahre das, wozu andere drei brauchen. (Das wird heute durch alle Lehrer unserer Augsburger Volksmusikkurse erneut bestätigt.)

So war es zu meiner Zeit, so ist's noch heute!

Singschularbeit in einer Volksschulklasse

Ein Volksschullehrer schreibt:

„Ich habe auch heuer wieder die 3./4. Klasse der dreiklassigen Volksschule in N. Singen und Musizieren beschränkt sich bei meiner Klasse nicht auf die eine Stunde, sondern es ist ein Unterrichtsprinzip schlechthin. Vor der Schule und in den Pausen musizieren die

Kinder von sich aus. Durch eine Altmaterialsammlung kaufte ich 1 Sopran=Xylophon, 1 Sopran=Glockenspiel, 1 Triangel, 1 Paar Cymbeln, 1 Holzblock und 1 Rahmentrommel. Die Kinder kauften sich Blockflöten und sind mit Eifer bei der Sache. Als ich vor zwei Jahren die Instrumente anschaffte, bangte ich im stillen, daß es bei den Kindern nur Strohfeuer sein würde. Ich kann aber feststellen, daß der Eifer in keiner Weise nachläßt, eher zunimmt ... Die Kinder suchen und finden die Anfangstöne der Lieder selbst (mit Hilfe des Glöckchens). Es ist mir — Gott sei Dank — gelungen, den letzten Brummer einigermaßen zum Singen zu bewegen und zu bekommen. Einige Mädel und Buben sind in der Lage, die einfachen Orffstücke selbst zu dirigieren, auch zwei= und dreistimmige Kanons im Zweier=, Dreier= und Vierertakt mit richtigen Einsätzen. Ich staune immer, wie geschickt sich die Kinder dabei anstellen ...“

Obwohl dieser Lehrer (der hofft, bald an einen Ort zu kommen, wo er eine Singschule errichten kann) wenig Unterstützung der Gemeinde hat (einmal hat der Bürgermeister das von den Kindern gesammelte Alteisen verkauft und den Betrag in die Gemeindekasse gelegt!), findet seine Arbeit in der Öffentlichkeit Anerkennung; so schrieb die Lokalzeitung u. a.: „... es geht hier um die musikalische Allgemeinerziehung der Schulkinder ... Viele von den Kindern können in späteren Jahren darauf weiterbauen ... Man sollte diese Musikschulung an Volksschulen auf breitere Basis stellen. Dem Nachwuchs unserer Gesang= und Musikvereine wäre ein guter Dienst erwiesen. Vielleicht würde auch die Hausmusik wieder zu Ehren kommen. Vorläufig aber bleibt die musizierende Volksschule in N. in unserem Landkreis eine von den wenigen Ausnahmefällen.“

Junggesang der Singschulen

Bamberg. Der vier= bis achtstimmige Kanon „Grüß Gott euch in der Runde“ von Jens Rohwer leitete die Darbietungen im Dominikanerbau, an denen 33 Singschulklassen beteiligt waren, ein. Bei der ersten Aufführung war auch Professor Otto Jochum anwesend, zu dessen 60. Geburtstag vier Gruppen der 1. Singschulklassen unter Leitung der Lehrkräfte Georg *Hartmann*, Ilse *Müller*, Adam *Leykam* und Heinz *Conrad* Kinderlieder aus der Feder des Jubilars sangen. Otto Jochums „Tanzliedersuite“ kam von Singschuldirektor Otto *Englmaier* zum Teil auch zu einer tänzerischen Ausdeutung (Tanzschule Rössert=Hahn) und erhielt Sonderbeifall. Ehrengast der 2. Aufführung war die 82jährige Witwe Albert Greiners aus Augsburg. Die ansprechende Volksliedkantate „Ein neues Kleid zu Lust und Freud“ des Nürnberger Singschulmanns Hans Backer und die inhaltlich und formell reizende, leider etwas dick instrumentierte und auch zu kräftig intonierte Kantate „Handwerk golden Boden hat“ von Erhard Feist machten den Jugendklassen besondere Freude. Den Anschluß bildete der dreistimmige Kanon „Cantate Domino“ mit Orchester (nach Paul E. Ruppel und Dietrich Buxtehude). Die Veranstaltung war wieder ein Zeugnis dafür, mit welch großer Ausdauer und zäher Energie in Bamberg und im Regierungsbezirk Oberfranken unter der Initiative von Direktor Otto Englmaier für den Singschulgedanken geworben wird. Ltb

Altenstadt=Neustadt WN. Die Singschule Altenstadt=Neustadt hielt heuer ihren 3. Junggesang unter Leitung von Lehrer Josef *Stark*. Nach einigen Reinicke=Kinderliedern (die beiden untersten Klassen) folgten, vom Jugendchor gesungen, die Handwerkerkantate von Bresgen, „Ihr kleinen Vögelein“ von Gneist, „Wenn ich ein Vöglein wär“ im dreistimmigen Satz von Walter Rein und „Des Lebens Sonnenschein“ von Joseph Haas. Die Berichterstattung hob besonders die reine Tongebung und die exakte Rhythmik der A=cappella=Chöre hervor.

Buchloe. Der Junggesang der Städtischen Singschule Buchloe unter Alfons *Holzmann* fand beim Publikum und in der Presse eine sehr anerkennende Aufnahme und Würdigung. Als Gäste waren die Singschulleiter von Augsburg, Kaufbeuren, Mindelheim und Türkheim erschienen. Der Jugendchor I sang unter dem Motto „Froher Sang der Kleinen“ Kinderlieder von Gneist, Hubrich, Pudelko und Sätze von Holzmann, der Jugendchor II hatte mit Walter Reins Kantate „Fröhliches Handwerk“ einen schönen Erfolg. Es folgte die Abendklasse mit dem Eichendorff=Liederkreis „Wandern“ von Karl Kraft, drei A=cappella=Chören von Hans Lang und als Schlußchor Otto Jochums Lobgesang „Lobe den Herrn, meine Seele“.

Eltmann. Mit einem vor allem Volkslieder enthaltenden Programm beschloß die Städtische Singschule Eltmann unter Leitung von Hertha *Pfrang* das Schuljahr 1957/58. Sätze von Franz Philipp, Hans Backer, Karl Lampart, Werner Gneist, Reinhold Heyden wechselten mit Kanons von Jöde, Kocher=Klein und Hans Lang. In Eltmann erweist sich, daß auch eine weibliche Singschulleiterin bei entsprechender Energie und Ausbildung ihren männlichen Kollegen gleichkommt.

Grassau. Unter Leitung von Fritz *Zimmermann* hielt die Singschule Grassau ihr Schlußsingen als „Sommersingen“ ab. Ein hübsches, buntes, auch das alpenländische Volkslied einbeziehendes Programm wurde von den Kindern der Grundschule, der Oberstufe, der Jugendgruppe und einem gemischten Chor bestritten. Zum Abendlied aus dem Odenwald (Satz Felicitas Kuckuck) vereinigten sich die Jugendstimmen und der gemischte Chor mit den Zuhörern. Der Aufbau dieser Singschule ist deshalb von besonderem Interesse, da es in den bayerischen Gebirgsgemeinden nicht leicht ist, eine Singschule mit einem allgemeinen Unterrichtsziel durchzuführen: denn gerade die Jodellieder und ihre Abarten sind schwierig in den Lehrplan einer Singschule einzubauen und andrerseits sind Beispiele dafür vorhanden, daß Singschulen in solchen Fremdenverkehrsgemeinden für allzu durchsichtige und wenig pädagogische „Werbe“=Zwecke mißbraucht werden.

Neuburg a. D. Unter dem Titel „Viel Freude und Beifall für Junggesang“ berichtet die Neuburger Rundschau u. a. über den Jahresabschluß der Städtischen Singschule: „... Adolf *Fürleger*, der diese bedeutsame Einrichtung des hiesigen kulturellen Lebens nun schon seit einigen Jahren mit bestem künstlerischem Erfolg ganz im Sinne Greiner=Jochums leitet, hatte ein besonders hübsches Programm zusammengestellt ... Kein Einsatz war je in Gefahr und Aussprache wie Vokalbildung makellos ...“ Die Liedfolge enthielt Kantaten von Karl Lampart, Hans Backer und Otto Jochum. In die Schlußstrophe der Abendfeier von Franz Burkhart, bei der auch der gemischte Chor des Neuburger Liederkranzes mitwirkte, fielen auch die Zuhörer begeistert ein: „... es war ein erhebender Moment, als das ganze Stadttheater erklang von dem gemeinsamen Gesang des stattlichen Chores auf der Bühne und der Besucher im Parkett und auf den Rängen ...“

Wolfratshausen. Ihr erstes öffentliches Auftreten absolvierte die private Singschule von Chorregent Ferdinand *Dirmhirn* in Wolfratshausen mit schönem Erfolg. Volkslieder, Kanons, einige Kantaten, darunter Bresgens „Lumpengesindel“, gaben Anlaß zu der Feststellung, daß hier „Kinderstimmen durch konsequente, mühevolle Kleinarbeit von all dem befreit werden, was den Glanz einer natürlichen Stimme zu trüben vermag.“

Weitere Berichte in der nächsten Nummer der „Singschule“.

STÄDTISCHE KONZERTE RECKLINGHAUSEN
1958/1959

Ausführende:

Nordwestdeutsche Philharmonie / Westfälisches Sinfonieorchester / Städtischer Chor Recklinghausen
MGV „Eintracht" Recklinghausen / Madrigalchor Recklinghausen

Leitung:

Wilhelm Schüchter / Hubert Reichert / Kurt Brass / Erich Hausberg / Walter Tuebben

SIEBEN SINFONIEKONZERTE

im Städtischen Saalbau

1. *Konzert:* Sonntag, den 12. Oktober 1958, 19.30 Uhr
L. v. Beethoven: Ouvertüre zu „Egmont", op. 84 / Konzert für Klavier und Orchester G-Dur, op. 58 / Sinfonie Nr. 3, Es-Dur, op. 54 (Eroica).
Solist: Friedrich Wührer, Klavier, Wien, Leitung: GMD Wilhelm Schüchter, Nordwestdeutsche Philharmonie.

2. *Konzert:* Sonntag, den 2. November 1958, 19.30 Uhr
Felix Mendelssohn-Bartholdy: Hebriden-Ouvertüre (Fingalshöhle) / Anton Dvořák: Konzert für Violine und Orchester in a-Moll, Werk 53 / Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 3, F-Dur, Werk 90.
Solist: Janine Andrade, Violine, Paris, Leitung: Hubert Reichert, Westfälisches Sinfonieorchester.

3. *Konzert:* Sonntag, den 14. Dezember 1958, 19.30 Uhr
W. A. Mozart: Prager Sinfonie, D-Dur, KV. 504 / J. S. Bach: Cembalokonzert A-Dur / G. F. Händel: Orgelkonzert B-Dur, op. 4 / Claude Debussy: Das Meer.
Solist: Arno Schönstedt, Cembalo/Orgel, Herford, Leitung: Kurt Brass / Nordwestdeutsche Philharmonie

4. *Konzert:* Sonntag, den 4. Januar 1959, 19.30 Uhr
Monteverdi-Malipiero: Madrigali / Joseph Haydn: Konzert für Klavier und Orchester, D-Dur; Joh. N. David: Variationen über ein Thema von J. S. Bach / Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 86, D-Dur.
Solist: Carl Seemann, Klavier, Freiburg, Leitung: Hubert Reichert, Westfälisches Sinfonieorchester.

5. *Konzert:* Sonntag, den 15. Februar 1959, 19.30 Uhr
Albert Roussel: Suite in F / Anton Dvořák: Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll / Peter I. Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4, f-Moll, Werk 36.
Solist: Tibor de Machula, Violoncello, Amsterdam, Leitung: GMD Schüchter, Nordwestdeutsche Philharmonie.

6. *Konzert:* Sonntag, den 1. März 1959, 19.30 Uhr
Béla Bartók: Divertimento für Streichorchester / Max Bruch: Konzert für Violine und Orchester, g-Moll / Robert Schumann: Sinfonie Nr. 3, Es-Dur (Rheinische).
Solist: Josef Suk, Violine, Prag, Leitung: Hubert Reichert, Westfälisches Sinfonieorchester.

7. *Konzert:* Sonntag, den 12. April 1959, 19.30 Uhr
L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 8, F-Dur, op. 93 / Cesar Franck: Sinfonische Variationen für Klavier und Orchester / C. M. v. Weber: Konzertstück für Klavier und Orchester in f-Moll, Werk 79 / Igor Strawinsky: „Petruschka", burleske Szenen in 4 Bildern.
Solist: Paul Baumgartner, Klavier, Basel, Leitung: Kurt Brass, Nordwestdeutsche Philharmonie.

VIER CHORKONZERTE

im Städtischen Saalbau und in der Aula des Gymnasiums Petrinum

1. *Konzert:* Sonntag, den 26. Oktober 1958, 19.30 Uhr
Bachkonzert: Ouvertüre in h-Moll für Flöte und Orchester / Kantate Nr. 212 „Mer han en neue Oberkeet" / Brandenburgisches Konzert Nr. 4, G-Dur / Kantate Nr. 208 „Was mir behagt, ist nur die munt're Jagd".
Ausführende: Madrigalchor Recklinghausen, Westfälisches Sinfonieorchester; Mitwirkende: Herta Flebbe (Sopran), Peter Witsch (Tenor), Erich Wenk (Baß), Hans Christian Siegert (Violine), Hans Martin Linde (Flöte), Martin Geck (Blockflöte), Franz Nauen (Cembalo); Leitung: Erich Hausberg.
Dieses Konzert wird am darauffolgenden Tag (Montag, den 27. Oktober) in der Aula der Kaufmännischen Berufsschule in Recklinghausen-Süd, Theodor-Körner-Straße 25, wiederholt.

2. *Konzert:* Sonntag (Totensonntag), den 23. November 1958, 19.30 Uhr
Messa da Requiem für Solostimmen, Chor und Orchester von Giuseppe Verdi.
Ausführende: Städtischer Chor Recklinghausen, Nordwestdeutsche Philharmonie; Mitwirkende: Lotte Koch-Gravenstein (Sopran), Hilde Büchel (Alt), Tom Brand (Tenor), Erich Wenk (Baß); Leitung: Kurt Brass.

3. *Konzert:* Sonntag, den 25. Januar 1959, 19.30 Uhr
Opernkonzert (Programm und Solisten werden noch bekanntgegeben.
Ausführende: Männergesangverein „Eintracht", Recklinghausen, Nordwestdeutsche Philharmonie; Leitung: Walter Tuebben.

4. *Konzert:* Sonntag, den 15. März 1959, 19.30 Uhr
Die Schöpfung, Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester von Joseph Haydn.
Ausführende: Städtischer Chor Recklinghausen, Nordwestdeutsche Philharmonie; Mitwirkende: Lotte Koch-Gravenstein (Sopran), Ferdinand Koch (Tenor), Günther Wilhelms (Baß); Leitung: Kurt Brass.

DREI KAMMERKONZERTE

in der Aula des Gymnasiums Petrinum

1. *Konzert:* Freitag, den 28. November 1958, 19.30 Uhr
Klavierabend der Gebrüder Aloys und Alfons Kontarsky. Programmfolge: Konzerte für zwei Klaviere. Mozart: Sonate D-Dur, KV. 448 / Debussy: Six epigraphes antiques / Chopin: Rondeau C-Dur (œuvre posth.) / Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven, op. 86.

2. *Konzert:* Sonntag, den 1. Februar 1959, 19.30 Uhr
Programmfolge: Händel: Concerto grosso g-Moll / Mozart: Konzert für Violine und Orchester G-Dur, KV. 216 / Bartók: Rumänische Tänze / Haydn: Sinfonie D-Dur (Londoner).
Solist: Egbert Ojstersek (Violine), Nordwestdeutsche Philharmonie, Leitung: Kurt Brass.

3. *Konzert:* Dienstag, den 14. April 1959, 19.30 Uhr
Trio-Abend.
Programmfolge: Haydn: Klaviertrio Es-Dur, Nr. 5 / Beethoven: Klaviertrio c-Moll, op. 1 Nr. 3 / Dvořák: Klaviertrio op. 90 (Dumky).
Alexander Meyer von Bremen (Klavier), Hans Christian Siegert (Violine), Carl Wischermann (Violoncello).

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier
Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

STÄDT. KONSERVATORIUM DUISBURG
Leitung: Dir. Dr. Karl Otto Schauerte
Schule für Musikfreunde — Ausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Theoretische Kurse — Fachschule für Musik — Seminar für Musikerziehung / Opernchorschule / Orchesterschule
Auskunft: Sekretariat, Neckarstraße 1 (Stadttheater), Fernsprecher: 3 44 41, Nebenstelle 78

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner

Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen
Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar

Auskunft und Anmeldung:
Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — *Solistenklassen* f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — *Kirchenmusikabteilung* — *Schulmusikabteilung* (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — *Seminare* f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — *Opernabteilung* — *Schauspielabteilung* — *Tanzabteilung* — *Orchesterschule*. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen
Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei
Telefon 49 24 51/53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
Ausbildung
bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife. Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning. — Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Storck. Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchorschule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusiklehrer. — Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. — Rhythmische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Ltg. Heinz Dietrich Kenter. Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.
Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.
Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergstraße 3 (3 17 38)

DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM — Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieure.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32



1000 SCHREIBMASCHINEN
stehen abrufbereit in unseren Lägern.
VIELE GÜNSTIGE GELEGENHEITEN
z. Teil neuwertig u. aus Retouren
zu stark herabgesetzten Preisen
trotzdem 24 Raten. Alle Fabrikate
Fordern Sie unseren Gratis-Katalog Nr. L 887
NÖTHEL & CO Deutschlands großes Büromaschinenhaus
Göttingen Weender Str. 11
Essen Gemarkenstr. 51
Hamburg Steinstr. 5

Neue Weihnachtsmusik



Singt und spielt zur Weihnacht

Alte und neue Weihnachtslieder
mit Instrumentalbegleitung
von CESAR BRESGEN

Edition Schott 4870
Sing= und Spielpartitur DM 4,50
ab 5 Expl. je DM 4,–

Dieses weihnachtliche Sing= und Musizierbuch wendet sich an die verschiedenartigsten Kreise; zunächst werden es wohl Jugendliche in Schulen und Heimen zur Ausgestaltung weihnachtlicher Musizieraufgaben verwenden können; dar= über hinaus aber lassen sich die meisten Sätze sowohl von Chorgemeinschaften als auch von Einzelstimmen mit instrumentaler Begleitung ausführen. Neu an diesen Sätzen ist ihre vielseitige Verwendungsmöglichkeit. In ähnlicher Weise wie in »Spielt zum Lied« können die Stimmen zumeist sowohl instrumental wie vokal gebracht wer= den. Die Möglichkeit zum Ausbau des Klanges bis zur Orchesterbesetzung ist in den meisten Fällen gegeben.
Die Auswahl des Liedgutes berücksichtigte nicht nur den deutschsprachigen Raum, sondern gibt auch einige Proben gesamteuropäischer Tradition.
Fast alle Lieder dieser Ausgabe lassen sich in Verbindung mit weihnachtlichen Spielen, d. h. also zu szenischen Aufführungen verwenden.

HERMANN SCHROEDER

Die Weihnachtsgeschichte

für Vorsänger, zweistimmigen Kinderchor und zwei Instrumente (Altflöte, Violine)
BAUSTEINE Reihe B 132

Partitur DM 2,– · Singstimme DM –,60 · 2 Instrumentalstimmen je DM –,60

Die eigentliche Weihnachtsgeschichte wird rezitativisch vom Vorsänger vorgetragen, der in Schulen evtl. vom Lehrer übernommen werden kann. An den Höhepunkten singt der zwei= stimmige Chor mit Instrumenten die Lieder »Es ist ein' Ros' entsprungen«, »Ehre sei Gott« und »Kommet ihr Hirten«, während die Kantate von »Ave Maria« und »Gelobet seist du Jesu Christ« eingerahmt wird.
Die schlichte Gestaltung dieser Kantate sowie die Einfachheit der Sätze bringen die Innigkeit des Weihnachtsgeschehens besonders plastisch zum Ausdruck. Das Werk kann von Schul= chören, aber auch schon von kleineren Klassen sowie von Jugendsingkreisen ohne viel Mühe erarbeitet werden.

Verlangen Sie Ansichts=Partituren bei Ihrem Musikalien=Händler

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

PHILIPP MOHLER

ZUM 50. GEBURTSTAG AM 26. NOVEMBER 1958

ORCHESTERWERKE

Sinfonisches Vorspiel über den Choral »Wach auf, du deutsches Land« (Joh. Walther, 1561) für großes Orchester op. 18 · Sinfonische Fantasie für großes Orchester op. 20 · Heitere Ouvertüre für Streichorchester op. 27

WERKE FÜR CHOR MIT ORCHESTER

Vergangen ist die Nacht, Kantate nach Volksliedern für Jugend= oder Frauenchor, Flöte und Streichorchester op. 14 · Nachtmusikanten, Serenade nach einem Text von Abraham a Santa Clara für gemischten Chor, Tenor=Solo und kleines Orchester op. 24 · Giovanni Battista Pergolesi: Stabat Mater, Neubearbeitung für zweistimmigen Frauenchor, Sopran= und Alt=Solo, Streichorchester und Cembalo (Generalbaß) oder Orgel von Philipp Mohler

A=CAPPELLA=CHÖRE

Gemischter Chor:
Zwei Wandsprüche (Fritz Brunner) op. 29 Nr. 1 Laßt der Urkraft edler Töne, vierstimmig, Nr. 2 Singend sei dein Tag begonnen, dreistimmig · Wanderspruch op. 33 »Herz, in deinen sonnenhellen Tagen« (J. v. Eichendorff), vier= bis sechsstimmig

Männerchor:
Der Tod von Flandern op. 9 Nr. 1, Chorvariationen über eine flämische Volksweise, vierstimmig · Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (Mich. Franck) op. 15 Chorvariationen, vierstimmig · Unter der Erde, unter den Wassern, liegen die Toten (R. Binding) op. 22 Nr. 1 Totenmotette, vierstimmig · Drei Gesänge nach Hans Leip op. 32 Nr. 1 Trost »Wenn wir auch dürftig hausen«, Nr. 2 Berglied »Weint nicht mehr, ihr Mütter«, vier= bis sechsstimmig · Ein Traum ist unser Leben (J. G. Herder), vierstimmig · Wer jetzig Zeiten leben will (Volkslied), vierstimmig

FRAUEN= ODER JUGENDCHOR

Die Gedanken sind frei (Süddeutsche Volksweise um 1800), dreistimmig · Ein freier Mut »O wie so schön und gut« (17. Jahrhundert), dreistimmig · Zum Abschied »Fort mit den Grillen« (aus Österreich 1926), dreistimmig

KAMMERMUSIK

Konzertante Sonate für Viola und Klavier op. 31 · Capriccio für Flöte und Klavier op. 19

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ